WÓRCZOŚĆ

ESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

AŹDZIERNIK • 1947 • ZESZYT 10

TWÓRCZOŚĆ

PAŹDZIERNIK

1947

TREŚĆ ZESZYTU

TADEUSZ FLOREK: WIERSZE
KAZIMIERZ MIKULSKI: HISTORIA SENTYMENTALNA
STEFAN OTWINOWSKI: DOBRA WRÓŻBA
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: PROBLEMY POWOJENNEGO TEATRU W POLSCE
GIAMBATTISTA MARINI: ADONE
STEFANIA SKWARCZYŃSKA: CELESTYNA W KONCEPCJI POETYCKIEJ ROJASA, ACHARDA I L. SCHILLERA
SPRAWY I TROSKI: KONKURSY DRAMATYCZNE

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK III ZESZYT 10

PAŹDZIERNIK 1947

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M — 20651

TADEUSZ FLOREK

W NAGŁEJ NAGOŚCI

Autor,
odarty nagle z mikrokosmosu rodziny,
ze słońc, które miały kształt ludzkich oczu i nie zachodziły nigdy,
z nieprzeniknionego bardziej od stali pola spojrzeń, uczuć, sprzętów i ścian —
teraz,
drżąc z nagłej nagości
pod wydrążoną półkulą nocy,
myśli o oczach, które zaszły i już nie wzejdą nigdy,
myśli jeszcze o gwiazdach oddalonych wzajem od siebie o miliony świetlnych lat
i elektronach pędzących w próżni.

WYZNACZENIE POZYCJI

We wnętrzu czasoprzestrzeni,
rozpiętej aż po brzeg skończoności i sensu
na osiach dłuższych niż długość promienia myśli:
na stu milionach lat światła —
pod kopułą pustego czasu,
w której z rzadka
z tej i z tamtej strony chwili dzisiejszej
świecą mgławice geologicznych epok —
na czarnych falach materii
autor, wpisany w kroplę pokoju,
mikronowymi drgnieniami notuje wstrząsy:
równanie trwania.

MIĘDZY KROPLAMI DESZCZU

Autor wpisany w kulę nocy, doskonale wypełnioną pluszczącym deszczem,
jest punktem,
którego położenie nie łatwo oznaczyć
pośród układów współrzędnych przesuwanych wichurą.
Na razie jest jeszcze punktem stałym względem pędzących we wszystkic
kierunkach krop
(choć sam jest także kroplą)
przypuszczalnie dlatego,
że zamiast wody tworzy go krew,
po której przebiegają elektryczne prądy zwane czuciami.
I przetrwa inną kroplę
tylko
o nieznaczną różnicę ich mas.
A tymczasem,
gdy uderzy weń odśrodkowa siła wichury
(— zanim pchnięty będzie w orbitę prowadzącą za ściany czasoprzestrzeni —
odrywa się drobna kropelka,
mniejsza niż kropla deszczu:
łza.

EROTYK

Przyklękając na jedno wzruszenie
podaję ci
na chwiejnej łodydze słów
gwiazdę,
a ty —

noc ściera ostatnie napomknienia twarzy
i mokra,
pod uciskiem niewidocznych palców brocząc,
nawet cień zgasłej postaci
zmywa strugami świateł:

płatki wzniesionej gwiazdy
dzwonią pod deszczem meteorów —

z okna swojego nieistnienia
płaczesz?

NIOSĘ WSPOMNIENIE

Zamiast żywej
wspomnienie niosę.
Ma gatunkowy ciężar szkła i wrzyna się w ramię aż do krzyku i krwi.
Jest gładkie, że skroplone westchnienia spływają po nim jak deszcz albo łzy.
Jest twarde, że bez śladu ześlizgują się zaciśnięte paznokcie czasu.
I przeźroczyste jest tak, że przez ciało na wskróś widzę domy, drzewa, gwiazdy
i ptaki, z lekka przemglone drganiem, i widzę nawet krajobrazy odbiegłe
w przeszłość.
A takie kruche jest, że —

Słysząc z przyszłości możliwość upadku
serce po linie stąpa,
gdy ręce
podnoszą
taflę
wspomnienia.

KAZIMIERZ MIKULSKI

HISTORIA SENTYMENTALNA

OSOBY:

DYREKTOR FRANCISZEK
MAŁGORZATA, jego żona
AUGUST, klown
ANASTAZY, żongler
O, osobnik nieokreślony

O: Dyrektor zwykle o tej porze siedzi przy oknie. Robi pończochy na dr tach. Usiłuje też śpiewać; ale dopiero od paru dni. Pierwsze próby byl bardzo nieśmiałe. Kryła się za tym wysubtelniona czujność. Potem przyszł przyzwyczajenie; zresztą dość szybko.

DYREKTOR *(śpiewa)*: *Starym zwyczajem cyrku*
słoń zawsze stoi w kącie
różowy i zamyślony.
„Stój w kącie — kiedyś znajdą cię"
rzekł klown i dotknął Mimi
nieskromnej, ale pachnącej,
jak kwiat zerwany o zmierzchu
u stóp księżyca, gdy wschodził
na wargi z czerwieni więdnące
w czerń, bliskość, godzinę dwunastą.
Niestety zbyt mocno kwiat pachnął
i chociaż słoń był senny,
kichnął, gdyż katar miał sienny.

Małgorzato — czy słuchałaś bardzo uważnie? — odkąd robię niebiesk skarpetki, piosenki moje jakby wysubtelniały. Powiedziałbym: przesącza s przez nie wieczorne niebo. — Wyzwoliłem się już zupełnie spod wpływu rze

nika Mateusza. Sposób, w jaki rozpowszechnia on swoje utwory, jest nieprzyzwoity. Ostatnio na przykład poematem pod tytułem „Śmierć Orfeusza" owijał żeberka i mostki cielęce. My, dyrektorzy cyrków, musimy przeciw temu protestować. Tego rodzaju chwyty niedopuszczalne są w ogóle, a w sztuce w szczególności. Czyż nie mam słuszności, Małgorzato? — Posłuchaj jeszcze tej piosenki:

Rano niebo podlewam w doniczkach
mówię: cyrk. Woltyżerki w króciutkich spódniczkach,
stukam w szybę.
A gdy mleczarz mleko rozleje,
miauknie kot — żółty ptak, jak cytryna skwaśnieje —
Noc za oknem.

Małgorzato — czy naprawdę nie masz już zainteresowania dla poezji? — Słyszałem bardzo wyraźnie, że wycierałaś nos, gdy ja śpiewałem. — Proszę cię, wyjdź z kuchni i w ogóle zza kulis. Musimy tę sprawę wyjaśnić.

MAŁGORZATA *(zza sceny)*: Ależ Franciszku! Nie bądź okrutny. Mógłbyś teraz nie śpiewać, gdy przypiekam naszą kaczkę na wolnym ogniu. — I wcale nie wycierałam nosa — wcale. — Po prostu płaczę.

DYREKTOR: Nie przypominaj mi o tym. Proszę cię. Specjalnie zająłem się poezją, żeby zapomnieć choć na chwilę o tej tragedii. Najzdolniejsza kaczka z całej trupy. I z czubkiem. — A teraz będziemy ją spożywali. — I to tuż przed premierą.

MAŁGORZATA: Och, myślisz, że uwierzę w tę twoją premierę!

DYREKTOR: Co też mówisz, Małgorzato! Jesteśmy przecież w teatrze — a w teatrze jest wszystko możliwe. Można nawet wymarzyć sobie dobre przedstawienie. No, przyznaję, że marzenie tego rodzaju jest nieco ryzykowne. Ale co do cyrku.... ho! ho! — Wielki, wspaniały cyrk!

MAŁGORZATA: Tak! tak! — A my tymczasem zjadamy najlepszych artystów. I takich zasłużonych. Mój Boże! Mój Boże! Franciszku, jak myślisz — do kaczki podam chyba sałatę? Tak pięknie będzie jej w zieleni.

O: Ktoś puka do okna. To zredukowany klown, obecnie śpiewak podwórzowy. Nigdy nie posiadał poczucia humoru ani słuchu. To go też skłoniło do obrania tych dziwnych skądinąd zawodów. Przy szczególnie szczęśliwym zbiegu okoliczności nie musiałby zapewne wystawać nocami pod oknem i moknąć na deszczu.

DYREKTOR: Kto tam? Ach, to ty, Auguście. Czekaj — zaraz otworzę okno. Nic nie rozumiem, co mówisz. Co? Fatalna akustyka jest w tym teatrze.— Małgorzato, August przyszedł.

AUGUST: Odnoszę ci twoje tresowane pluskwy. Znów mnie nabrałeś. Nie potrafią wykonać żadnej artystycznej posługi, nie mówię już o sztukach, i rozłażą się po całym mieście. Przy tym rozmnażają się, świnie, w nieprawdopodobnym tempie. Sam rozumiesz, że nie jest to przyjemne. — Oczywiście niebywała okazja dla sadystów. Niszczą pluskwy z ogromną satysfakcją, wynajdując coraz bardziej wyrafinowane sposoby, pełne dyskretnych odcieni. Rów-

nocześnie spływają na nich zaszczyty i odznaczenia, jako na dobroczyńców miasta. Nie będę dalej tej myśli rozwijał, gdyż jestem tylko zredukowanym klownem.

DYREKTOR: Tak, Auguście, tym bardziej, że deszcz pada.

AUGUST: Mówisz to, oczywiście, w przenośni.

DYREKTOR: Staram się stworzyć odpowiedni klimat tej sztuce. Chcę być bohaterem melodramatu.

AUGUST: Acha! Myślę, że to wypływa z wrodzonego tobie lenistwa. Masz za dużo czasu do marzeń i wskutek tego rozłażą się one i przenikają we wszystkie kąty jak mgła w jesieni. Równocześnie tracą na gęstości. Stają się nieomal metafizyczne. Przy tym masz skłonności do szmiry. To znana rzecz. Gdybym był ministrem odpowiedniego resortu, ustaliłbym prawo do marzeń. W dni powszednie od siódmej do dziewiątej wieczór.

DYREKTOR: Tak, Auguście. Przy twoim braku poczucia humoru byłbyś znakomitym ministrem.

AUGUST: Byłem klownem i rozśmieszałem ludzi do łez.

DYREKTOR: No, tak... Przyszedłeś po tekst piosenki?

AUGUST: Przyszedłem, bo przyszedłem. Zawsze o tej porze wchodzę na scenę.

MAŁGORZATA *(zza sceny)*: Franciszku! Idź do sąsiadów i pożycz soli. Moje łzy nie wystarczą.

DYREKTOR: Dobrze, złotko! — Mimo że jestem bardzo zmęczony. Ale jeżeli koniecznie...

MAŁGORZATA: Koniecznie.

DYREKTOR: No tak! *(wychodzi)*

(Klown wskakuje przez okno i odchodzi w stronę, z której było słychać głos Małgorzaty)

O: Teraz zapewne stoją przytuleni do siebie. Małgorzata i klown. To stary romans. Możliwe, że zaczął się już wtedy, gdy Małgorzata była jeszcze woltyżerką. Dyrektor z pewnością niczego się nie domyśla. Tym bardziej, że prawdopodobnie nie czytał sztuki. Zna tylko swoją rolę.

DYREKTOR *(wchodzi)*: Jest sól, ale karlsbadzka i sól świętego Jana. A gdzie August?

MAŁGORZATA *(wchodzi)*: Nie wiem. Widocznie poszedł. Daj sól świętego Jana. Wymoczę kaczce nogi. I zamknij okno, bo się przeziębisz.

DYREKTOR: Bardzo jesteś troskliwa, Małgorzato. Zaśpiewam ci za to piosenkę, którą miałem dać Augustowi. *(siada przy oknie — Małgorzata wychodzi)*

O: Małgorzata jest dobrą żoną. Ma bardzo czułe serce. Zapewne nie łatwo takiej kobiecie zdradzić męża. — Dawno i prędko porzuciła zawód woltyżerki; nigdy nie była artystką. Toteż i teraz unika w miarę możności przebywania na scenie.

DYREKTOR: Czy mogę już zacząć śpiewać?

MAŁGORZATA *(zza sceny)*: Proszę!

DYREKTOR *(śpiewa)*:

Rzekł rudy lis do księżyca:
przychodzisz, jak zwykle, nie w porę
wrota rozwarłeś w zagrodzie
zbiegła kochanka sekretna —
Księżyc jak kamień w wodzie.
Lis wzniecił pożar ogonem.
Kwiaty krzyknęły: gore
przy ustach dziewczęcych i zwiędły.

Przykro mi, że August odszedł. Powiedzieliśmy sobie parę nieprzyjemnych rzeczy. Ale — zdawało mi się, że gdy zapytałem, czy mogę śpiewać, jeszcze jakiś głos męski — oprócz ciebie — powiedział: proszę.

MAŁGORZATA *(zza sceny)*: Pewnie echo, mój dobry Franciszku. Nie przejmuj się tym.

DYREKTOR: Nie chciałbym posądzać autora tej sztuki o niesmaczny dowcip, ale obawiam się, że tu ze mnie robią durnia.

MAŁGORZATA *(zza sceny)*: Któż by śmiał, mój zacny mężu, któż by śmiał.

DYREKTOR: Jednak doznaję o wiele za mało szacunku. Taki na przykład rzeźnik Mateusz nie chce już dawać na kredyt. Ostatni raz, gdy byłem u niego, powiedział, żebym wykrawał żeberka ze swoich kanarków. I zaraz dodał: chyba że się doją — w takim razie radzę żyć ze sprzedaży mleka, — uczciwie jak Pan Bóg przykazał. — Głupi żart, z brodą po pięty. I to ma być nasza młoda poezja.

MAŁGORZATA: Dobrze, Franciszku, dobrze... Zdaje się, że nieco przesoliłam kaczkę.

DYREKTOR: He, he, zakochana jesteś, Małgorzato, czy co? O, żongler do nas idzie. Widzę go przez okno. Słyszysz, Małgorzato? Anastazy! Jak mamę kocham — Anastazy! Idę mu otworzyć. *(wychodzi)*

O: Umówmy się, że są to pierwsze po wielu miesiącach odwiedziny żonglera. Po raz ostatni widział go dyrektor zapewne przy owej nieszczęsnej likwidacji cyrku, kiedy to... lecz o to mniejsza.

ŻONGLER *(wchodząc z dyrektorem)*: Słyszałem już, słyszałem. Wielki, wspaniały cyrk. — Przez cały ten czas zajmowałem się sprzedażą pistoletów na kabzle i czosnku. Interes, owszem, niezły. Artykuły, że tak powiem, krzewiące tężyznę narodową. Pożywka dla duszy i ciała. Co więcej: ostatnio zdobyłem wyłączne prawo na szpinak i ognie sztuczne. Rozumiesz — wszystkie uroczystości państwowe... Więc prezydent i w ogóle rząd siedzą u mnie w kieszeni. Ale cóż! Jestem artystą. Na wiadomość o twojej wielkiej idei porzuciłem wszystko. Wracam do cyrku.

DYREKTOR: Bardzo dobrze, bardzo dobrze. Siądź, gościu miły.

ŻONGLER: Więc słuchaj. Bo to było tak. Przechodzę kiedyś koło teatru. A raczej zapewne przejeżdżam. Bo mam własny samochód. Czerwony z wiatraczkiem. Patrzę, a tu piesek tuż przy tablicy z afiszami. Woźny mówi: idź sobie stąd, niegrzeczny piesku, i spycha mu nóżkę ciężkim butem. Więc zatrzy-

małem się, bo lubię pieski. Patrzę, a tu na afiszu twoje nazwisko. Małymi literkami i mokre, ale twoje. A obok na rynnie karteczka papieru ładnie nalepiona klajstrem z mąki. Czytam: Wkrótce premiera zapewne! Wspaniały cyrk! Czas i miejsce jeszcze nie określone. Gorący i zimny bufet na miejscu! Przybywajcie! Wielka idea! — Pismo, myślę, dyrektora Franciszka. Kaligraficzne. Przeczytałem jeszcze karteczkę drukowaną: Jasnowidząca zawsze i wszędzie z kuli, z ręki, z oczu przepowiada tudzież leczy ziołami. Ul. Czysta 12, oficyna na lewo. — W międzyczasie nabrałem pewności i oto jestem.

DYREKTOR: Myślę, że omal w samą porę. Zaraz będziemy jeść obiad. Przez ten czas pospacerujesz sobie może po ulicy. Wyjątkowo czyste powietrze mamy dzisiaj. Wybacz, że kaczka nie jest zbyt tłusta, ale schorowało się biedactwo ostatnio. Gdybyś spotkał Augusta, powiedz mu, żeby przyszedł. Wielka narada. — Małgorzato, czy wnet podasz obiad? — Muszę zaglądnąć do kuchni i sprawdzić.

MAŁGORZATA *(wchodzi)*: A, pan Anastazy. Zbiedniał pan nieco. I ręce się panu trzęsą.

ŻONGLER: Ze wzruszenia, droga pani Małgorzato, ze wzruszenia. Jakżeż August... tego... tak!

MAŁGORZATA: Obiad, niestety, jeszcze nie gotowy. Kaczka moczy nogi. Tymczasem zaglądnij, Franciszku, za szafę, czy myszki się już rozmnożyły. *(wychodzi)*

O: Czy żongler czuje żal o to, że go nie zaproszono na obiad? Myślę, że tak. Nie okaże jednak tego po sobie. Zbyt zależy mu na dyrektorze.

DYREKTOR: Anastazy, proszę cię, pomóż mi odsunąć szafę. Czekaj, czekaj. Ostrożnie, żeby nie nastraszyć królików. Są w szafie. Zwykle o tej porze drzemią.

ŻONGLER: Tresowane?!

DYREKTOR: Wyjątkowo nie. Służą raczej jako ochroną przed molami. Mole zżerają im futro, które zresztą odrasta dość szybko i w ten sposób zaspokajają się. Tą metodą chronimy ubrania, kłębki wełny, parę zielonych skarpetek, koronkowy kołnierzyk i tak dalej. Poza tym bardzo miłe zwierzęta — mówię o królikach. — Uważaj, proszę cię, uważaj! — Teraz wejdziemy na szafę i stamtąd będziemy obserwować myszki, żeby się nie nastraszyły.

ŻONGLER: Użyjesz je — mam wrażenie — w cyrku.

DYREKTOR: Naturalnie! Będą łaziły wśród publiczności. To za kołnierz wejdą, to do kieszeni, to paniom po nogach w górę. Zabawa murowana. Będziemy ryczeli ze śmiechu. Widziałem kiedyś podobną historię na amerykańskim filmie.

ŻONGLER: W ten sposób publiczność będzie bezpośrednio włączona w akcję przedstawienia. Rozumiem.

DYREKTOR: Bardzo lubię myszy. — Ale, niestety, nie rozmnożyły się jeszcze. Moja Małgorzata też ma myszkę w jednym miejscu. No, to możemy już zejść. Małgorzato, nic z tego. Nie rozmnożyły się jeszcze.

ŻONGLER: Zaczekaj, tak u was miło. Zwłaszcza tutaj na szafie. I jasno —

to reflektory teatralne, — wiem, to nic nie znaczy. Pomyślałem: ludzie ubodzy idą wśród deszczu. Wiesz, bardzo lubię kwiaty, zwłaszcza gdy na deszczu mokną. Lubiłem też kota Hipolita. Pamiętasz go. Miał oczy jak pewna kobieta. Ta kobieta też już nie żyje. Mówią, że ją udusiłem. — Miałem ptaka w klatce, pięknie śpiewał. Ale pewnego dnia przestał, bo zapomniałem mu dawać ziarno i w ogóle. Byłem bardzo wzruszony, gdy musiałem go wyrzucić na śmietnik. Kot Hipolit chciał go zjeść. Wtedy rzuciłem w niego kamieniem. Zabiłem. Do dzisiaj jeszcze mam wyrzuty sumienia. Zdajesz sobie sprawę, jak wtedy to musiałem przeżyć. Byłem po prostu wstrząśnięty. Od tego czasu drżą mi ręce.

DYREKTOR *(złażąc z szafy)*: Dobry z ciebie człowiek; gdyby nie to, że nie jesteś głodny, zostawiłbym cię nawet na obiedzie.

ŻONGLER: Ale...

DYREKTOR: Z całą pewnością nie jesteś głodny. Rozumiem, nie musisz mi tego tłumaczyć.

ŻONGLER: Chciałem mówić o swoich rękach. To nic, że drżą. Jestem nadal świetnym żonglerem. — Popatrz, biorę ze stołu trzy szklanki...

DYREKTOR: Tak, bierzesz. Ale zaznaczam, że są to ostatnie trzy szklanki. Pijemy w nich zawsze kompot z rabarbaru. Ostatnie oczywiście w tym znaczeniu, że innych nie lubimy. Ludzie tacy jak my mogą mieć swoje przyzwyczajenia. Tradycja i tak dalej.

ŻONGLER: Więc biorę ze stołu trzy szklanki i podrzucam. — O, stłukły się. I to na drobny maczek. Szkoda. Nigdy już nie będziecie mogli spożywać kompotu z rabarbaru. Tak, tak. Tradycje też mają swoje złe strony.

DYRETKOR: Gdyby nie to... Tak... czy mógłbym zobaczyć twój samochód?

ŻONGLER: Jaki samochód?

DYREKTOR: No, ten czerwony z wiatraczkiem.

ŻONGLER: Ach, tak, oczywiście! — Ale umiem jeszcze rzucać nożami.

MAŁGORZATA *(wchodzi)*: Zdawało mi się, że się coś stłukło. Albo zegar znów wybił pierwszą nad ranem. Mówiłam ci już tyle razy, Franciszku, że zegar to nie miejsce, w którym można hodować kanarki. *(do żonglera)* Chciał przeprowadzić eksperyment. Uważał, że kanarki umieszczone w zegarze zamienią się w kukułki. Oczywisty nonsens. Potem tłumaczył się, że to był żart. Ale od tego czasu ptaszki tam pozostały. — Tak, to jednak stłukły się szklanki, wszystkie trzy. Dobrze, Franciszku, bardzo dobrze. *(wychodzi)*

ŻONGLER: Pamiętasz? Występowałem wtedy z Mimi. Wbijałem noże dookoła jej ciała. Wspaniały numer. O, na przykład ten nóż świetnie się do tego nadaje.

DYREKTOR: Wiesz co, Anastazy — pokażę ci lepiej kolekcję fotografii. Są schowane w kanapie, żeby żona nie widziała. Czystość domowego ogniska. Rozumiesz. Zaraz, zaraz, gdzie one mogą być?

ŻONGLER: Pokażesz później. Chciałbym naprzód naprawić złe wrażenie, jakie wywołałem rozbiciem szklanek. Do tej pory nie rozumiem, jak to się mogło stać. Podrzuciłem w górę i rozbiły się. Ciekawe. Czy nie mógłbyś mi dać

jakiejś porcelany, mogą być zresztą kryształy. Wszystko jedno. Spróbuję jeszcze raz.

DYREKTOR: Wiesz, raczej nie.

ŻONGLER: Och, nie masz do mnie zaufania.

DYREKTOR: Ależ mam, tylko...

ŻONGLER: W takim razie spróbuję rzucić nożem. O, stań sobie tam w przedpokoju przy drzwiach.

DYREKTOR: Nie zgodzę się, żebyś we mnie rzucał.

ŻONGLER: Ależ nie w ciebie. Tylko obok, tuż, tuż. A zresztą jak się boisz, to zrobię inaczej. Stój tam gdzie stoisz. Tu przesuniemy lustro. Będę rzucał do twojego odbicia.

DYREKTOR: Przecież lustro się stłucze.

ŻONGLER: Więc stań tak, żeby twoje odbicie dotykało ramy lustra. W ten sposób nóż powinien się wbić w ramę przy samym brzegu. Tylko się nie ruszaj. Uwaga! — Zaraz! strasznie ciemno w tym przedpokoju. Nie widzę dobrze twojego odbicia. — O, jest świeca. Oświetlimy cię trochę. — Tak, teraz lepiej. Nie ruszaj się.

DYREKTOR: Ćma krąży koło świecy. To zły znak. Ułożyłem nawet na ten temat piosenkę. Posłuchaj!

Jak nad płonącą świecą
nad domem ćma krążyła —
Krystyno, nie zrywaj kwiatów
w ogrodzie jest zmierzch i mgła
jakże rozróżnisz barwy,
szumią jak przypływ rzeki
zagasisz ręce błękitem
tuż przy płomieniu świecy.
Więc...

ŻONGLER: Jest wprawdzie mniemanie, zresztą zapewne nieuświadomione, że przesądy są mądrością narodów, ale dla takiego głupstwa nie zechcesz mi popsuć jedynej okazji do zrehabilitowania się. Proszę, stój spokojnie. Uwaga. *(żongler rzuca nożem nie w lustro, ale poprzez ramię w tył)* — I po krzyku. Nastraszyłeś się pewnie. Nie powiedziałem, że będę rzucał przez ramię, bobyś się nie zgodził. — Rewelacyjny punkt programu. Zrobisz jeszcze przy mnie karierę, mój Franciszku. — Czemu nic nie mówisz? Oniemiałeś ze zdziwienia. Wierzę, wierzę. Taki rzut, to nie byle co. — No, teraz możesz skończyć piosenkę. Słucham. — Co, obraziłeś się na mnie? *(wychodzi do przedpokoju)*

O: Żongler zaniepokoił się nieco. Czyżby mu ręka drgnęła przy rzucie? Nie, to niemożliwe. Cóż by począł w takim wypadku. — Jest dobrym człowiekiem, umiejącym się wzruszać. W tej chwili jednak nie ma na to czasu. Przy innej okazji wykaże się zaletami swego serca. Na razie zastąpią go inni.

MAŁGORZATA *(wchodzi, wnosząc obiad)*: Franciszku, obiad podany. Nasza kaczka tak ślicznie wygląda. Popatrz, jakie przyrumienione biedactwo. Jakby wróciła prosto z plaży. Mój ty Boże! — Franciszku, gdzieś ty się znowu

zapodział? — Pod stołem go nie ma. — Na szafie nie ma. Za kanapą też nie ma. Franciszku! hej, Franciszku!

ŻONGLER *(zza sceny)*: Tutaj jest! Umarł.

MAŁGORZATA: Och, mój biedny Franciszku, ślicznie musisz teraz wyglądać. — Mój Boże! Taki dobry i umarł. Auguście, możesz tu wejść. Franciszek już umarł. Miałam bardzo zły sen tej nocy. Skarpetki trzeba będzie mu pocerować do trumny. Przecież dyrektor cyrku i taki zacny.

ŻONGLER *(zza sceny)*: Pokazywał sztukę i wbił sobie nóż w brzuszek. Przez nieuwagę, oczywiście.

AUGUST *(wchodzi)*: No i nie dał mi tej piosenki. Czy pamiętasz chociaż słowa, Małgorzato? Biedny Franciszek. Trzeba będzie mu zasadzić na grobie pelargonie.

MAŁGORZATA: Kwiatki będą kwitły, a on będzie sobie marzył, biedulka, na wieki wieków.

AUGUST: Zaznaczam, że kaczka stygnie.

MAŁGORZATA: A Franciszek tam w przedpokoju! Mój Boże! Siądźmy więc do tego smutnego posiłku. O, mój zacny mężu. Nie chciałeś przeżyć swojej ulubionej kaczki, nie! Wiedziałam, wiedziałam. Panie Anastazy, niechaj i pan się do nas przyłączy, by upamiętnić tę tragiczną chwilę.

ŻONGLER: A co zrobić z biednym Franciszkiem?

MAŁGORZATA: Posadźmy go też przy stole. Będzie to jego ostatni obiad z nami.

ŻONGLER: Auguście, chodź tutaj, pomożesz mi.

(Żongler z Augustem wnoszą dyrektora na fotelu. W międzyczasie Małgorzata rozdziela posiłek)

O: Historia zaczyna być coraz bardziej makabryczna. Oto jedzą obiad. Widać, że z dużym apetytem, choć w miarę możności maskowanym. Wbrew temu, co twierdził dyrektor, kaczka jest tłusta, bardzo tłusta. Może nieco przesolona. Ale przecież w takim momencie nie wypada o tym mówić.

AUGUST: Zdaje się, że kaczka jest nieco przesolona.

ŻONGLER: Ale sałata bardzo smaczna.

O: Sytuacja staje się wręcz nieprzyzwoita. Jak oni jedzą. I z jakim pośpiechem. Widać, że po zaspokojeniu pierwszego głodu zaczynają się czuć trochę nieswojo.

DYREKTOR: To jest oburzające, Małgorzato. Jesteś rozrzutna, nie mówię już — nietaktowna. Całą kaczkę na jeden raz i to na moich oczach, korzystając z tego, że odszedłem w zaświaty.

MAŁGORZATA: Mój zacny Franciszku, czy aby mówienie ci nie szkodzi. Słyszałam, że umarłym przychodzi to z pewną trudnością. Odpocznij sobie, biedaku. Za życia tyle się wypracowałeś, wymartwiłeś. My sobie tutaj damy jakoś radę i bez ciebie. Nie martw się. Wiesz, byłoby trochę głupio, gdybyś znów zaczął chodzić i mówić. Przyzwyczailiśmy się, że nie żyjesz. Popłakaliśmy trochę. August nawet obiecał zasadzić pelargonie na twoim grobie. Cóż byśmy poczęli z tą melancholią w sercu, gdybyś przypadkiem ożył?

DYREKTOR: Małgorzato, odbiegasz od tematu. Chcę mówić o kaczce. Zgodziłem się na jej upieczenie. Zrobiłem tę wielką ofiarę dla ciebie, by cię ratować od śmierci głodowej, a ty...

MAŁGORZATA: Przepraszam, że ci przerwę. Mam wielki szacunek dla nieboszczyków, ale muszę zaprotestować. Franciszku, całe życie nic nie robiłeś, byłeś pasożytem, łajdaczyłeś się i to właśnie...

DYREKTOR: Małgorzato, byłem artystą.

MAŁGORZATA: Tak. Bajdurzyłeś całe życie o wielkiej idei i kradłeś piosenki z tomiku wierszy, który przypadkiem znalazł się u nas na strychu. Myślałeś, że o tym nie wiem. Co?

AUGUST: Ach, to świetnie. Pokażesz mi przy sposobności, Małgorzato, te wiersze.

DYREKTOR: Małgorzato, jesteś nielojalna. Odchodzę. A oto moja ostatnia wola. Anastazy...

ŻONGLER: Franciszku, pamiętaj, umarli zabierają tajemnice do grobu.

DYREKTOR: Nie obawiaj się. Nie o to mi idzie w tej chwili. Jesteś bogaty, masz czerwony samochód z wiatraczkiem. Pamiętaj o trzech szklankach, które rozbiłeś. To dług, który musisz spłacić. A teraz oddalam się. *(dyrektor wstaje i odchodzi za kulisy)*

ŻONGLER: Zacny samobójca. Przy sposobności złożę mu wiązankę niezapominajek na grobie. — No, na mnie też już czas. Ludzie ubodzy idą wśród deszczu. — Czy nie mógłbyś mi Auguście pożyczyć paru złotych? — Dziękuję ci bardzo. *(odchodzi)*

MAŁGORZATA: Auguście! Jakaż ja jestem nieszczęśliwa! — Mój najukochańszy mężu. Nigdy, nigdy już nie usłyszę twego głosu. Wszystko mi będzie ciebie przypominać: i myszki i kanarki. Jutro ugotujemy sobie na obiad królika. I sprzedam garderobę Franciszka. Więc właściwie królik nie będzie już potrzebny. Oczywiście ten od jego garderoby. — I taki uważający. Sam poszedł w zaświaty. Nie trzeba mu będzie sprawiać pogrzebu. Zawsze był bardzo oszczędny, zawsze.

AUGUST: Chodź Małgorzato do kuchni. Musimy się zastanowić, co zrobić dalej. Nie będę już przecież wystawał wieczorami po ulicach, deszcz nie deszcz, i rozsprzedawał pornograficznych fotosów. Tym bardziej, że zapasik, który wykradłaś Franciszkowi, jest na wykończeniu. Musimy o czymś innym pomyśleć.

MAŁGORZATA: Mój drogi Auguście! *(wychodzą)*

O: Dyrektor odszedł, a z nim wielka idea. Realizacja nowego, wspaniałego cyrku. Jesteśmy trochę zawiedzeni. Pozostały tylko doczesne szczątki kaczki. — Lecz cóż to nowego. Dyrektor wraca... Zabiera ze sobą półmisek, odchodzi. Tak, to właściwie było do przewidzenia. Nie jadł przecież obiadu. Jest głodny. Niestety, będzie musiał zadowolić się resztkami. Poza tym kaczka już wystygła. Trudno, taki jest los umarłych.

DOBRA WRÓŻBA

OSOBY

ANI KAWECKA, *właścicielka resztówki, typ pozytywny*
ANI WALEWSKA, *jej siostra, typ zdegenerowany*
BIGNIEW KAWECKI, *syn, młody inwalida, typ depresyjny*
ALINA DĘBIŃSKA, *narzeczona Zbigniewa*
ONRAD BARTEL, *działacz, intelektualista typowy*
TANISŁAW KOWALSKI, *młody architekt, symulant, neurastenik, porywczy*
AN BABIŃSKI, *były ziemianin, typowy*

AKT II

(Scena przedstawia pokój bawialny na wsi. Jeszcze wszelkie cechy starego woru szlacheckiego.
Wieczór. W oddali od czasu do czasu muzyka. Na kanapie STANISŁAW, łody człowiek, z nogą ranną na krzesełku)

BABIŃSKI *(wchodzi):* Właściwie, jeśliby chodziło o takie zabawy, to krykować tego nie można. To jest fakt, powiedziałoby się, pozytywny. Odpozynek i rozrywka dla wszystkich. Na przykład w takim Zakopanem każdy wiązek robotniczy ma swoją willę. Co prawda ktoś tu musiał stracić, ale zykał ogół. To jest dobre... Albo i taka zabawa. Bardzo ładna rzecz.

STANISŁAW: No, widzi pan. Nawet to jest dobre. Więc niby nie jest takie złe.

BABIŃSKI: Tak, nie jest złe. Oczywiście, publicznie chwalić tego nie można. Bo wtedy wchodzimy w zakres idei, systemu...

STANISŁAW: Sytuacji...

BABIŃSKI: Sytuacji. E, pan ze mnie kpi. A z idei kpić nie można. *(po hwili):* Wie pan, córka sołtysa Andzia, cóż to za uroda. Wielkopańskie, powiedziałoby się, dziecko, a co za maniery, jaki wdzięk... Tańczy jak marzenie.

STANISŁAW: Co, i pan tańczył?

BABIŃSKI: A jakżeby? Dlaczego miałem nie tańczyć? Przecież to zabawa ludowa. A ja, panie, dzisiaj bardziej goły niż lud...

STANISŁAW: To nie to, że goły. Przecież ubrani także tańczyli... Ale stary pan.

BABIŃSKI: E, pan znowu ze mnie kpi. Stary, nie powiem. Chociaż.... są dząc po zmęczeniu, to i stary. Dawniej, panie...

STANISŁAW: No, niech mi tylko pan nie mówi, co było dawniej. Tego bym nie zniósł. Cały pański urok w tym, że pan — chociaż konserwatysta — nie chwali przeszłości, lecz gani teraźniejszość.

BABIŃSKI: I to nie zawsze.

STANISŁAW: Tak. I to nie zawsze. Zaraz, zaraz... Ale jakże tam nasz apostoł?

BABIŃSKI: Pan Konrad? A owszem, także, także zwijał się wcale nieźle. Tancerz całą gębą. I bawić ogólnie potrafi. Zadbać o wszystkich, dowcipnić. Owszem, misterny dowcipniś... To, to nawet niezłe, że dziś są tacy ludzie. Owszem, przyjemny demokrata... A w sensie osobistym — to skłonny w kierunku raczej arystokratycznym.

STANISŁAW: To znaczy?

BABIŃSKI: Mam na myśli pannę Halinę. Hrabianka przecież.

STANISŁAW: E, taka tam hrabianka... Co jak co, ale to już dziś naprawdę nieważne.

BABIŃSKI *(rozmarza się):* Tak... tak...

STANISŁAW: Wniosek z tego: beznadziejna sytuacja.

BABIŃSKI *(automatycznie):* Beznadziejna... E, pan znowu ze mnie...

STANISŁAW: Bo pan też potrafi mnie nieźle denerwować. W ogóle jestem dziś zły, jak wszyscy anieli...

BABIŃSKI: Diabli.

STANISŁAW: Nie chciałem zgrzeszyć przekleństwem.

BABIŃSKI: I zgrzeszył pan bluźnierstwem. Widocznie, jak już człowiek musi zgrzeszyć, to niech lepiej zgrzeszy, bo w przeciwnym razie i tak zgrzeszy.

STANISŁAW: Kto pana takiej filozofii nauczył? Ten apostoł nowej wiary?

BABIŃSKI: Niech pan da spokój, to naprawdę przyjemny człowiek. Ludzki... Wie pan co? Ja mam nawet zamiar względem niego —

STANISŁAW: Zamiar?

BABIŃSKI: Tak. Zamiar, który i pan ma, który i pana dotyczy.

STANISŁAW: Daj pan spokój — co ja mam za wspólne z panem plany. Upił się pan na tym całym festynie...

BABIŃSKI: Owszem, wypiliśmy sobie z sołtysem także — dlaczego nie? Można od czasu do czasu. To nie jest przeciwne ani arystokracji, ani demokracji.

STANISŁAW: Właśnie, wy tam sobie pijecie, ucztujecie — a ja tu sam, głodny... Czasami zdaje mi się, żebym to wszystko rzucił w pierony i poszedł gdzieś... Trzeba się ruszyć, czy co?

BABIŃSKI: Właśnie o tym myślałem.

STANISŁAW: Co — pan? Gdzie się pan ruszy? Zupełnie się panu w głoe przewróciło — jeszcze pan niedługo uwierzy, że pan naprawdę z ludu pooodzi. Że pan ma specjalne prawa się ruszać! Że przed panem awans spozny. Niech pan nie zapomina, że pan jest stary i w dodatku dobrze urodzony.

BABIŃSKI: Nieprawda. To nie jest żadna przeszkoda. I ja czytam... Nizie o tym nie czytałem. Nie ma teraz żadnych urodzin. Są śluby cywilne.

STANISŁAW: Powiedziałem: z chłopami pan pije i w głowie się panu zewróciło.

BABIŃSKI: Pan Konrad też przecież nie chłop — a jednak... Otóż i to. n naprawdę może pomóc.

STANISŁAW: W czym?

BABIŃSKI: Ano właśnie w moich planach, w produkcji naszych lalek...

STANISŁAW: Naszych? Niech pana Bóg broni mieszać w swoje dziwactwa oje nazwisko. Chce mnie pan skompromitować?

BABIŃSKI: Ani mi w głowie. Nie chce pan — to nie. Nic o panu nie spomnę, ale sam ratować się muszę. Tego mi pan zabronić nie może.

STANISŁAW: A ratuj się pan, jak chcesz. Cóż mnie to obchodzi. Ośmiey się pan i nic więcej...

(wchodzą KONRAD i PANI KAWECKA)

KONRAD: Cóż to tak panowie radzą?

BABIŃSKI: Nie, to nic, to taka sobie zwykła, prywatna rozmowa.

KONRAD: Prywatna?

STANISŁAW: Nawet trochę więcej.

BABIŃSKI *(speszony)*: Taka sobie psychologiczna rozmowa.

KONRAD: Psychologiczna?

STANISŁAW: Na miłość Boga, dość tej psychologii. Dajcie wreszcie choiaż to mleko, głodny jestem jak sto...

PANI KAWECKA: Skoczę po pańską kolację. Trochę dziś było zabawy...

STANISŁAW: Właśnie, zabawy. Tańcująca demokracja z hrabią Babińkim na czele.

PANI KAWECKA *(wchodzi z tacą)*: Proszę, proszę. Bo my już.

STANISŁAW: Głodny jestem. *(przez chwilę je w ciszy)* A kto głodny — ły. Tego już nikt nie zmieni.

BABIŃSKI: No, z tym jedzeniem to by jeszcze nie było tak źle. To nawet obrze, że nas tak trochę... pod tym względem przycisnęli.

STANISŁAW: No, jak to jest dobrze — to już w ogóle nie wiem, co jest złe.

BABIŃSKI: System.

STANISŁAW i KONRAD: System?

BABIŃSKI: Według mnie system. Znaczy się, idee... Złe są te nowe idee.

KONRAD: Ale skutki tych idei pan chwali.

BABIŃSKI: Chwalę nie chwalę... Jeśli my starzy ziemianie... Tacy jak ja nniej jedzą i prosto jedzą — to znaczy z punktu widzenia higienicznego nie

jest złe... Oczywiście, to w żaden sposób nie może zmienić mego stanowiska co do ogólnej sytuacji, która...

STANISŁAW: Znamy to. Która jest beznadziejna. Daj pan spokój.

BABIŃSKI: A żeby pan wiedział. Beznadziejna. Pewnie. Ja, panie, już się może nie liczę... Tak sobie: myślę... Ale przecież nie zawadzam.

PANI KAWECKA: Panowie, panowie, nie kłóćcie się. Spłoszycie nam gościa... *(w stronę Konrada z uśmiechem)* Przyzwyczai się pan do tego.

KONRAD: O, na pewno... Groźne byłoby tylko to, gdybym się zanadto przyzwyczaił. Tak, bo do takiego narzekania można się bardzo przywiązać... Rozsmakować się w nim... *(do Stanisława)* To, widzi pan, jest także psychologiczne...

STANISŁAW: Tak, u pana sama psychologia. Czy to, że pan tak mało je, to też psychologiczne?

KONRAD: Nie — to raczej społeczne, socjologiczne.

STANISŁAW: Aha! to co nieregulowane — to psychologiczne, a co zupełnie świadome — społeczne.

KONRAD: Mniej więcej. W każdym razie wstrzemięźliwość to cecha społeczna.

STANISŁAW: Obżarstwo — psychologiczna; tak, jeśli człowek społeczny się nie najada, znaczy się, nie ma tragedii, bo jest wstrzemięźliwość... Ale jeśli człowiek psychologiczny się nie najada — to wtedy — co?

KONRAD: Owszem, *(śmieje się)* tak, to wtedy tragedia.

STANISŁAW: Co robić, żeby nie było tragedii?

KONRAD: Uspołecznić człowieka psychologicznego... Albo jeszcze lepiej uspołecznić środki produkcji i rozdziału — nie będzie wtedy ludzi ani zanadto sytych, ani za mało jedzących... Bo i wstrzemięźliwość człowieka społecznego ma swoje granice.

STANISŁAW: Ja myślę.

PANI WALEWSKA *(przechodząc przez pokój — do Konrada)*: A jednak proszę pana, w moich kartach stoi wyraźnie, że pan...

WSZYSCY: Niechże pani da spokój. Niechże ciocia da spokój.

PANI WALEWSKA: Nie chcecie wiedzieć prawdy, dobrze. Ja już sobie idę.

PANI KAWECKA: Tak, tak, siostruniu, trzeba już na spoczynek, trzeba siostruniu... Musi się pan i do tego przyzwyczaić. Nasza ciotunia jest trochę...

STANISŁAW: Trochę? Że my też niczego nie chcemy nazywać po imieniu. Trochę — to było tego chleba na talerzu.

PANI KAWECKA: Nie, nie, panie Stanisławie, niech pan tak dzisiaj... Niech pan nam dzisiaj nie dokucza. My jesteśmy dziś w dobrym nastroju.

STANISŁAW: A cóż mnie wasz nastrój obchodzi. Mogę dla świętego spokoju zareagować tylko w ten sposób. *(wstaje)* Wyjdę.

PANI KAWECKA: Pomogę panu. Zapodział pan gdzieś swoją laskę...

STANISŁAW: A bo wszystko dziś... Zabawy wam się zachciało... *(wychodzą)*

(na scenie zostaje Konrad z Babińskim)

BABIŃSKI: Jeśliby chodziło o mnie — to zdaje mi się, że pan ma... a ra

ej pan nie ma o mnie zdania, które by się panu na coć przydało... Nie ro-
ımie pan? Słusznie. *(wzdycha)* Beznadziejna sytuacja...

KONRAD: To rozumiem.

BABIŃSKI: Rozumie pan, że moja sytuacja — beznadziejna? Naturalnie,
kby pan mógł tego nie zauważyć.

KONRAD: A jeśli chodzi o to inne zdanie — może i to rozumiem.

BABIŃSKI: I ja bym chciał jeszcze coś robić. Chociaż moja partia osta-
cznie przegrana. Beznadziejnie przegrana. Składały się wieki na tę przegraną.
estem, panie, emerytem z wysługą wieków, nie tylko lat. Za lata dostaje się
neryturę, za wieki emerytura musi być okrutna... To ja też rozumiem. Cho-
zi o to, żeby granica... nie, nie, nawet nie o to chodzi. Chodzi o to, żeby nie
yć tylko samą myślą — nawet wtedy, kiedy człowiek jest aż takim emery-
em. Pani Walewska ma dobrą emeryturę — zamiast jako tako przytomnych
nyśli — urojony świat. Ale ja, proszę pana, myślę jeszcze przytomnie...
z myśli tych wysnuwam nie tylko tragiczne, beznadziejne wnioski — ale
obrazy... Obrazy...

KONRAD: Co?

BABIŃSKI: Obrazy... Taka sobie sztuka. Gdybym mógł jakoś raźniej z tym
uszyć... Ale nie — to jest tylko rękodzielnictwo... Zaraz panu pokażę... Mam
o pana zaufanie — ja to panu pokażę... *(wychodzi)*

KONRAD: Sztuka. Obrazy. Maluje stary... No... no... Maluje.

BABIŃSKI *(wraca)*: Oto moje pierwsze dzieło z cyklu: wielkie zapamiętane
ostacie sceniczne. Cyrano de Bergerac *(pokazuje Konradowi lalkę dziwną,
rtystyczną)*, Cyrano de Bergerac...

KONRAD: I to pan zrobił?

BABIŃSKI: Niezupełnie; z pomocą, z pomocą pana Stanisława, który arty-
tycznie rysuje, jako architekt... Tylko niech pan mu o tym nie mówi. On
ardzo wrażliwy... To tajemnica. Zdawałoby mu się, że jest ośmieszony... Że ja
o umyślnie ośmieszyłem.

KONRAD: Nie, nie, nie powiem. Tak — to bardzo ładna lalka. Robota
aprawdę artystyczna. Wypracowana, żmudna...

BABIŃSKI: Ja wiem, że z tego żyć nie można... I nawet nie o to mi chodzi...
) co innego mi chodzi. Pan by mi zrobił wielką ludzką przysługę, gdyby
an zdjęcie tej lalki umieścił w jakimś piśmie artystycznym, literackim. Żeby
o dużo ludzi zobaczyło. A gdybym i ja to w ten sposób zobaczył — to i mnie
y się zdawało, że i ja jednak żyję...

KONRAD: Dobrze... na pewno to panu zrobię.

BABIŃSKI: Obiecuje pan?

KONRAD: I nie cofnę się z tego... Pomogę panu... chociaż to bardzo mała
omoc. *(odprowadza Babińskiego do drzwi)*

BABIŃSKI: Tylko na razie — to tajemnica... Zwłaszcza przed panem Sta-
isławem. *(wychodzi)*

(cisza we dworze. Wchodzi HALINA)

KONRAD: O... jest pani wreszcie. Myślałem, że już pani nie przyjdzie. Że nie dam sobie rady z wrażeniami...

HALINA: Miał ich pan aż tyle?

KONRAD: Co krok... gdyby się ktoś chciał obrazowo wyrazić. Choć oczywiście takie powiedzenie nie ma sensu... Tak — jest dziś błogie rozluźnienie sensu...

HALINA: Gdzie?

KONRAD: I we mnie i w ogóle w atmosferze... *(podchodzi do Haliny)* I czuję to, że nawet w pani...

HALINA: O, nie, nie, niech mi pan nie odbiera prawa mówienia samej o sobie.

KONRAD *(odchodzi)*: Tak, tak. *(do siebie, mrucząc)* Mógłbym nawet popełnić nadużycie... *(głośniej)* Odebrać pani prawo do decyzji. *(zbliża się znowu)* Pani Halino, cały jestem przepojony wzruszeniem...

HALINA: Czy wpłynęła na to zabawa dzisiejsza, czy może rozmowa z panem Babińskim?

KONRAD: A żeby pani wiedziała — to była rozmowa naprawdę przejmująca. Obfita w treść...

HALINA: Jak pan to lubi mówić: w treść ludzką...

KONRAD: Tak. Ale mimo to nie mówmy o tym — mówmy o sobie... A raczej nawet —

HALINA: Nie mówmy nic.

KONRAD: Gdyby pani tylko chciała ze mną milczeć, daję pani słowo, że nie powiedziałbym już ani słowa.

HALINA: Nawet żadnej teorii milczenia?

KONRAD: Nawet teorii...

HALINA: A wie pan, że ja już powinnam stąd iść. Że po dzisiejszym dniu mogą nas przyjaciele o coś naprawdę złego podejrzewać.

KONRAD: Złego?... Pani Halino, nie może pani teraz odejść... ja się dziś boję samotności w tym pokoju. Ja mógłbym krzyczeć... Jeśli pani pójdzie, ja naprawdę panią zawołam.

HALINA: I zleci się cały dom...

KONRAD: Pani Halino, ja już wołam!

HALINA: Nie, nie... to by nie miało sensu... Panie Konradzie, ja tu nie mogę zostać.

KONRAD: Nie chciałaby pani być ze mną? A ja myślałem...

HALINA: Ja bym może... bardzo... ale przecież...

KONRAD: Ale przecież?

(milczenie)

(po chwili ponowne zbliżenie)

HALINA *(powoli)*: To ja może przyjdę do pana... wszystko będziemy mogli sobie powiedzieć... Bardzo mi dobrze przy panu i bardzo smutno... Gdy będzie zupełna cisza we dworze...

KONRAD: Przyjdziesz?

HALINA *(odchodzi powoli)*: Przyjdę, jeśli będę czuła, że ktoś mnie tu naprawdę woła... że mnie tu ktoś potrzebuje...

KONRAD *(sam, zachowuje się jak człowiek przygotowujący się do chwili nadzwyczajnej)*

HALINA *(wraca)*: Panie Konradzie, ja wróciłam, żeby pana prosić... Żeby śmy dali spokój... Chociaż może to już za późno.

KONRAD *(powoli)*: Zaraz. Czy ja to dobrze rozumiem? Pani Halino, pani boi się mnie uszczęśliwić...

HALINA: Ponieważ i ja boję się osobistego szczęścia.

KONRAD: A jednak przykonywała mnie pani, że wszyscy mamy do niego prawo.

HALINA: Tak, ale to jest dla mnie wielkie ryzyko. Ja jestem teraz w takim stanie, że musiałabym więcej przekreślić, niżby może pan chciał.

KONRAD: Myśli pani o Zbigniewie?

HALINA: Nie, to nie tylko o to chodzi... mnie się zdaje teraz, że ja od dawna nie kocham Zbigniewa... Ja... ja już jestem zazdrosna o pokój Krystyny i taniec z Andzią... Zaraz... zaraz... a skąd panu w ogóle Zbigniew... Ja się czasami boję pana... pańskich decyzji i pańskiego braku decyzji. Najpierw pan jest przy mnie blisko — tak jak dziś w tańcu, potem pan odchodzi, jakby w lęku, obcy, daleki... Przepraszam, bardzo jestem przejęta... Boże, ktoś puka!

KONRAD: Możemy wpuścić każdego, nic nie mamy na sumieniu. Spokojnie, Halinko, jestem przy tobie... Proszę.

(wchodzi Babiński)

BABIŃSKI: Ja... ja bardzo przepraszam... *(patrzy skonsternowany na Halinę)* Jeśli ktoś tak po nocy, jak ja, przychodzi, znaczy się, że nie uśnie, póki nie powie wszystkiego... ja jeszcze nie wszystko panu powiedziałem... Przeszkadzam?

KONRAD: Pani Halina nie przeszkadza chyba panu?

HALINA: Zawsze chciałam być pańską przyjaciółką...

BABIŃSKI: Tak, tak... ja to umiem ocenić... Panie Konradzie, jak pan myśli, czy gdyby mi się udało z tymi lalkami — to czy ja mógłbym naprawdę liczyć jeszcze na świat?

KONRAD: Na świat?

BABIŃSKI: Na świat z jego życiem... Czy też pozostaje mi tylko podlewanie jarzyn i obserwacja ich życia, ich wzrostu i ich szczęścia? To może się panu zdawać dziwne, ale mnie ciągnie co innego. Ja nie lubię zjawisk zależnych od słońca i konewki... od ogrodnictwa zawsze wolałem polowanie...

KONRAD: Polowanie? Polowanie. *(siada z miną smutną i raczej do siebie)* A mnie się wydawało, że polowanie to nie tylko walka z życiem, ale ze śmiercią. Nie powinno się zabijać dla przyjemności czy ambicji... Dziwny naród ci ziemianie: wydawałoby się, że jest pan najbardziej spokojnym człowiekiem. Przepraszam pana bardzo, boję się, że nie potrafię już dzisiaj wpaść w ton pańskich zmartwień... Ale ja o panu na pewno będę myślał. Ja będę jeszcze o takich sprawach myślał.

BABIŃSKI *(patrząc na Halinę)*: Bardzo pana przepraszam...

KONRAD: Tak, ja pana chcę rozumieć — cóż warte życie bez władzy i ambitnego działania, przyjemności... Jest pan przecież szlachcicem...

BABIŃSKI: Nie chciałbym już nim być. Przez te lalki może zbliżę się do sztuki i przemysłu.

KONRAD *(kiwa smutnie głową)*

BABIŃSKI: Daleka droga?

HALINA: Pójdziemy, panie Babiński, już późno... Pan Konrad pomyśli o tym spokojnie. Wszyscy chcemy się stąd wyrwać...

BABIŃSKI *(wychodzi pierwszy)*

HALINA *(jeszcze w drzwiach)*

KONRAD *(podchodzi do Haliny śmiało, chwyta ją w pół)*: Niech pani przyjdzie, bo ja się naprawdę boję. Musi pani stąd uciec. Straszy tu dziedzictwo, pomylenie, smutek...

HALINA: Brak decyzji...

KONRAD *(zdecydowany)*

(pocałunek)

HALINA *(wyrywa się z objęć)*: Przyjdę tu za chwilę...

KONRAD *(sam)*

(ściemnienie sceny. Po dłuższej chwili pukanie do drzwi — nie do tych, którymi wyszła i miała przyjść Halina)

KONRAD *(bardzo zmieszany)*: Kto to? Kto to znowu?...

ZBIGNIEW *(zza sceny)*: Podróżny...

KONRAD: O tej porze — podróżny? *(przekręca klucz w zamku — przedtem szuka po kieszeni. Zamiast pistoletu wyjmuje list. List od Zbigniewa. Chowa go z powrotem. Speszony tym odkryciem otwiera drzwi nieubezpieczony)*

(wchodzi ZBIGNIEW w mundurze alianckim, bez ręki)

ZBIGNIEW *(wchodzi zrazu spokojnie. Obrzuca spojrzeniem pokój, nie interesuje się zresztą Konradem. Ogląda szczegółowo przedmioty. Upewnia się. Znajduje wzrokiem fotografię Haliny)*

ZBIGNIEW: Halina.

KONRAD: Aha!

ZBIGNIEW: A pana cóż to może obchodzić? Kto pan jest właściwie?

KONRAD: Na dobrą sprawę — to ja powinienem pana spytać, kto pan jest... Wszedł pan do pokoju, w którym ja bądź co bądź byłem...

ZBIGNIEW: Tak... *(raczej do siebie)* Pan się dziwi, że ja się niczemu nie dziwię.

KONRAD: Przeciwnie. Podkreślam to jeszcze raz: prawo do zdziwienia mógłbym mieć tylko ja. Ale, widzi pan, ja już się wszystkiego domyśliłem i dlatego się nie dziwię.

ZBIGNIEW: Ja się co do pana niczego nie domyślam... Jeśli chodzi o mnie to nazywam się Zbigniew Kawecki.

KONRAD: Właśnie. Tak i myślałem... Moje nazwisko jest Konrad Bartel — eśli to panu coś mówi.

ZBIGNIEW: Takie imię i nazwisko zobaczyłem już dziś w piśmie. *(wyjmuje z kieszeni pismo)*

KONRAD: Moje.

ZBIGNIEW: Mam więc pańską korespondencję do społeczeństwa, a więc do mnie. Czytałem to, co pan napisał... Dziwi się pan?

KONRAD: Skłamałbym, gdybym panu powiedział, że nie dziwię się, gdy ludzie czytają moje prace.

ZBIGNIEW: A gdy je rozumieją?

KONRAD: Dziwię się jeszcze bardziej.

ZBIGNIEW: A gdy się nimi przejmują?

KONRAD: Najbardziej.

ZBIGNIEW: Pisze pan, że nostalgia osłabia wolę... że wielka tęsknota nie podnieca, lecz hamuje...

KONRAD: Tak. Jestem psychologiem. Lekarzem chorób woli i nerwów. Tak... Ale dlaczego pan nie budzi wszystkich, dlaczego pan nie pyta o rodzinę? Dlaczego pan nie spieszy?... Pójdę po domowników.

ZBIGNIEW: Powoli... powoli. Nie spieszyłem przez dwa lata. Jestem bardzo zmęczony, usiądę...

KONRAD: Ja skoczę do dalszych pokojów.

ZBIGNIEW: Mówił pan, że śpią wszyscy.

KONRAD: Trzeba obudzić.

ZBIGNIEW: Zaraz... zaraz... Czy pan wie, co to jest wielkie zmęczenie?

KONRAD: Wielkie? Nikt z nas tutaj nie jest aż tak zmęczony.

ZBIGNIEW: Ale ja jestem tak zmęczony.

KONRAD: Drogą?

ZBIGNIEW: I nie tylko drogą... Jest jeszcze inne, większe zmęczenie we mnie, trwa od dwóch lat...

KONRAD: Dlatego nic pan nie pisywał do kraju?

ZBIGNIEW: Dlatego nie pisałem. Przed miesiącem wysłałem pierwszy list z Anglii... Opisuję w nim tak zwane koleje losu... dużo by mnie kosztowało powiedzieć to jeszcze raz... Trzeba było napisać i dlatego nie pisałem... Bo są to męczące koleje losu. Nawet w opowiadaniu męczą. Zaczęło się od utraconych posterunków na Mokotowie, dzień i noc — potem w kanałach tylko noc i potem niewola — noc, noc... A w Anglii jest naprawdę mokra mgła. Tęsknota, która nie pozwala działać. Która zmusza do wiary w najgorsze... że tu niby jest pustynia i tylko noc. Oj, smutno bardzo było — spałem dużo. Nienawidziłem. Myśl o zmianie była straszna. Chciałem w to wszystko wierzyć, żeby nie podejmować trudu, chociaż prawdziwy powrót zmęczył mnie nareszcie inaczej... Spać mi się chce... *(tak jakby usnął)*

KONRAD *(obserwuje w milczeniu, spoglądając na drzwi wewnątrz domu)*: Jednak... proszę pana...

ZBIGNIEW *(ocknął się)*: Co? Co?... Aha... czy pan wie, co to zmęczenie?

KONRAD: Tak, wiem, co to zmęczenie...

ZBIGNIEW: Zmęczony jestem drogą. Ale jest inne, większe zmęczenie. Czy pan zna to zmęczenie...? I dla wygody... Nie dla zmęczenia, przez to największe zmęczenie nie mogłem się zdobyć na nic, co by mię wyprowadziło z tej wygodnej i okropnej bezczynności czekania... Tylko czasem ta potworna tęsknota. Tęsknota za Haliną. Za domem, za Polską. Och, żeby się tak pewnego dnia, myślałem, obudzić w domu. Żeby nic nie potrzeba było robić dla zbliżenia, żadnego innego trudu, tylko po prostu się obudzić. Obudzić wśród nich, jak dawniej... To wyobrażenie było jeszcze jednym, być może, sposobem zatrzymywania, sytości w lenistwie, w nostalgii... *(usypia)*

KONRAD: Zasnął na dobre.

(pukanie Haliny)

HALINA *(wchodzi)*: Boże — kto to?... *(chce uciekać)* Zbigniew!

KONRAD: Tak. Niech pani go nie budzi. Nie można go budzić... Chory... Zaraz... zaraz... Na miłość Boską... Niech pani poczeka tu w ciszy. *(wychodzi)*

(Konrad sprowadza wszystkich domowników. Otaczają Zbigniewa w ciszy i zdumieniu. Jest scena taka, jaką chciał mieć)

KONRAD: Panie Zbigniewie!

ZBIGNIEW *(budzi się)*: Halina... Mama... *(pada w objęcia)*

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

PROBLEMY POWOJENNEGO TEATRU W POLSCE

TRZY SEZONY

Trzyletni przeszło okres dziejów naszego teatru niepodległego rozpada się na trzy fazy; każda z nich odznacza się większym stopniem centralizacji organizacyjnej i dążnością do ideologicznego ujednolicenia; procesowi temu, mimo że jest postępujący, daleko jednak do końca. Historia naszej najnowszej sceny — to wciąż jeszcze rejestracja napięć kierunkowych a nie osiągnięć.

Pierwszy „dziki" okres gospodarki bezładnej trwa od sierpnia 1944 r. w Lublinie (premiera „Moralności pani Dulskiej") mniej więcej do września 1945 (organizacja nowego sezonu); charakterystykę jego zawiera przemówienie Wincentego Rzymowskiego, wówczas kierownika Resortu Kultury przy PKWN, wygłoszone w Lublinie po próbie generalnej sztuki Zapolskiej do biorących udział w przedstawieniu, nader przypadkowo zebranych aktorów: „Sztuka ta nie jest bardzo aktualna, ale pamiętać musimy, że zadaniem naszym jest jak najszybsze odbudowanie sceny polskiej, zamkniętej przez pięć lat".

Okres następny zawierał pierwszą próbę stabilizacji w wymiarze ogólnopolskim przez zorganizowanie Departamentu Teatru przy Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Trzeci wreszcie, rozpoczęty inauguracją Rady Teatralnej 16 czerwca 1946, znamionuje pierwsza próba — nieudała — scentralizowania polityki teatralnej i stworzenia konsekwentnego teatru ludowo-politycznego (działalność Leona Schillera w Łodzi). Dopiero ostatni sezon przynosi — po trzech latach spóźnienia — dyskusję ideologiczną (polemika dokoła „Elektry" Giraudoux i „Dwóch teatrów" Szaniawskiego — np. artykuł Melanii Kierczyńskiej w *Kuźnicy*, r. III, nr 18; polemika między Szyfmanem i Schillerem); lecz i ta wymiana zdań z wierzchu ledwie poruszyła potencjalnie istniejące problemy — i wygasła.

PROBLEMATYKA TEATRALNA — NIE ISTNIEJE

Dezyderaty skierowane przez publicystów teatralnych pod adresem sceny polskiej w latach 1944—47 określić trzeba jako minimalne: nie posunęły się wyżej nad ogólnikowe żądanie „wartościowego repertuaru". Ten podstawowy

postulat sformułowany był już w pierwszej po wyzwoleniu recenzji, której autor z niepokojem zareagował na premierę... „Moralności pani Dulskiej" Zapolskiej (*Odrodzenie*, r. I, nr 1, wrzesień 1944 — Lublin): „Potrzebujemy sztuki silnego ducha i donośnego głosu; a póki współcześni artyści nasi nie stworzą obrazu losu naszego, zwracamy się do tych, co kiedyś byli sumieniem narodu. W okresie dobrobytu była nasza wielka literatura li tylko pozycją historyczną, w chwili nieszczęścia i zapału narodowego staje się znów żywą, i okaże się, że „Dziady", „Kordian", „Nieboska", „Róża" znów ze sceny będą budzić w nas poczucie odpowiedzialności, a przed światem wołać o sprawiedliwość dla narodu. Jeśliby trudno było podjąć nowozorganizowanemu teatrowi inscenizację tych wielkich dramatów romantycznych, niechby choć „Ksiądz Marek" czy „Warszawianka" przemówiły swą poezją — czyżby miała się powtórzyć smętna anegdota o marnej roli społecznej teatru polskiego, który w powstanie kościuszkowskie grał melodramat francuski, w listopadowe jakąś „Syrenę w Dniestrze", a scenę Polski niepodległej po traktacie wersalskim otworzył „Weselem Fonsia"?"

W kilka miesięcy potem pisał prof. Borowy w miesięczniku *Teatr:* „Po sześciu latach głodu teatralnego jesteśmy spragnieni wielkiego teatru. Nie nęci nas ani widowisko rozrywkowe (które byśmy kiedy indziej sympatycznie powitali), ani nawet tzw. normalny repertuar teatralny. Pragniemy wielkiej poezji — przede wszystkim nowej, jeśli się zjawi (a może się zjawić lub nie zjawić); i wielkiej poezji dawnej — która jest niezawodna. Cierpkie artykuły niektórych krytyków o nowych premierach — kto wie, czy nie tym się właśnie tłumaczą, że na pierwsze danie poczęstowano ich poezją nie dość wielką?" Dezyderat ten aktualny jest jeszcze po dwóch latach: „O teatr ambitny" (wn. w *Odrodzeniu* z dn. 13. X. 1946 r.), „Rezolucja w sprawie teatru polskiego", ogłoszona w *Odrodzeniu* przez literatów, plastyków, artystów scenicznych, zebranych na specjalną konferencję.

Jeśli nawet część winy za ciasność i ogólnikowość tej „wytycznej" złożymy na brak fachowości powojennej publicystyki w sprawach teatru, to jednak dość będzie tego co pozostanie, by uznać prowincjonalny, „szlachetny" lecz bezideowy i beztwarzowy postulat za naturalny wynik stanu naszych teatrów, niezdolnych do podjęcia zagadnień zróżnicowanych i do rozwijania ich takiego, by dyskusja nad nimi stała się koniecznością. Dysproporcja między stagnacją teatralną a gorączkową, niemal nerwową ruchliwością polemiki literackiej, wybuchłej natychmiast po wyzwoleniu, jest zastanawiająca; w tym czasie literatura przedyskutowała dziesiątek zagadnień i weszła w orbitę współczesności — teatr pozostał w tyle, dalej nawet, niż był przed wojną.

Kontrast jest bowiem uderzający, gdy porównamy dzisiejszy stan teatru naszego z owym sprzed roku 1936. Ale zestawienie takie pozwoli nam wytłumaczyć zarazem przyczynę obecnego zastoju. Sytuacja w jakiej znalazła się nasza scena przypomina rok 1932 w ZSRR, okres upadku Meyerholda, kiedy to aparat formalny wypracowany przez tego artystę okazał się za wielki w stosunku do nikłego wysiłku ideologicznego. Przyszedł moment, gdy „na-

ód odwrócił się" od bogato rozbudowanej maszyny, skonstruowanej w retorcie doświadczalnej Meyerholda, na skutek zaniedbania przez niego zagadnień deologii, tematyki, służby społecznej.

Podobnie nasz teatr, w okresie dwudziestolecia jeden z najbardziej twórczych w Europie (stwierdza to obiektywnie T. Terlecki w artykule „Tendencje formalne współczesnego teatru polskiego"; *Życie Sztuki*, rocznik I, r. 1936: Żywe ośrodki sceny europejskiej — to Francja, Rosja, i — „choć mało kto sobie z tego zdaje sprawę za granicą, a nawet i u nas — teatr polski"), pozostawił wspaniałe dziedzictwo formalne; problem zamortyzowania tego dorobku na rzecz nowych potrzeb — oto próg, na którym utknęła scena nasza, na którym trzeci rok już tkwi.

PRÓBA STWORZENIA KRYTYKI TEATROLOGICZNEJ

Lata 1936—39 przynoszą wątłą próbę stworzenia szkoły „krytyki teatrologicznej", która by się przeciwstawiła powszechnie panującemu „felietonowi literackiemu", uważanemu za miarodajną krytykę teatralną. Boy-Żeleński, Lorentowicz, Irzykowski (w okresie gdy pisywał recenzje w *Robotniku)* — to autorzy, którzy aparatu teatru nie dostrzegali, bo interesowali się wyłącznie dziełem literackim; młodzi adepci nowej „krytyki teatrologicznej" zabawiali się podkreślając czerwono partie „Flirtów z Melpomeną", w których Boy coś zauważył; były to oazy na przestrzeni setek stronic, a i w tym często banalne, nic nie mówiące skwitowanie gry aktorskiej, jak owo przysłowiowe: „Pan X. wywiązał się ze swej roli z zapałem godnym lepszej sprawy", zwrot utarty jako dowcip, którym zachęcali się wzajemnie aktorzy na próbach.

Przykry musiał być dla ludzi teatru fakt, że najwybitniejsze zdarzenie teatru polskiego okresu dwudziestolecia: „Dziady" w inscenizacji Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie (1932), zostało — jako osiągnięcie sztuki teatralnej — zupełnie zlekceważone; omówił je Boy na trzech stroniczkach, wśród recenzyj z błahych zdarzeń teatralnych, różnych „Pap-kawalerów" i „Dam od Maksyma", na które krytyk poświęcił również po trzy strony druku. Po subtelnych rozważaniach literackich na temat tekstu „Dziadów" (typowe dla Boya dobudowywanie nowoczesnych konsekwencyj obyczajowych do dzieł literatury, np. — jak będzie wyglądało życie małżeńskie Klary ze „Ślubów panieńskich"; S. Essmanowski nazywał tę metodę „zaglądaniem pod obraz i wyrażaniem pretensji, że od ściany nie widać profilu, skoro portret namalowany jest *en face*"), — po uroczych zatem dygresjach literackich krytyk stwierdził tylko, że scena w więzieniu nie robi wrażenia kaźni, bo dekoracja, konwencjonalnie przedstawiająca kawał muru z kratą, nie pozwala uwierzyć w grozę tego karceru! Oto wszystko, co Boy dostrzegł nowego w schillerowskich „Dziadach".

Przeciwko temu „literackiemu bojkotowi teatru" narastał odpór w grupie teatrologów skupionych dokoła nowozorganizowanego przez L. Schillera Wydziału Reżyserskiego przy PIST (r. 1936) oraz przy redakcji *Sceny Polskiej,*

której cztery tomy, wydane przed wybuchem wojny, stanowią niezastąpioną pozycję polskiej teatrologii; tu wystąpili nie tylko historycy sceny, jak M. Rulikowski, A. Bar, L. Simon, L. Bernacki, B. Korzeniewski, ale także — co było nowością w naszej krytyce — pisarze, którzy problemy współczesnego teatru ujmowali od strony sztuki teatralnej, jako gatunku specjalnego, rządzącego się zasadami jemu tylko właściwymi; powoływali się oni na wzory najpiękniejszych okresów naszej krytyki teatrologicznej: na czasy „iksów" i działalność Władysława Bogusławskiego.

Przykładową pracą teatrologiczną, która ukazywała interwencję inscenizatora w dzieło literackie i stosunek utworu do przedstawienia, która oddzieliła twórczość *sensu stricto* sceniczną od materii słownej tekstu, była rozprawa Józefa Kuroczyckiego w *Przeglądzie Współczesnym* z r. 1937 pt. „Wielki repertuar w teatrach warszawskich w sezonie 1936/37"; poza tym — Tymona Terleckiego „Tendencje formalne współczesnego teatru polskiego", *Życie Sztuki*, rocznik I, — i Wiktora Brumera „Dwie inscenizacje „Dziadów", — rozprawa zestawiająca *mise en scène* Wyspiańskiego z 1901 r. w Krakowie ze spektaklem schillerowskim, dowodząca, że ostatnie ujęcie jest wynikiem dokładniejszej analizy tekstu i że wierniej oddaje charakter dramatu Mickiewicza.

Ta skromna, wyczerpana w kilku artykułach próba skonstruowania polskiej krytyki teatrologicznej odegrała w dziejach naszej sceny rolę, podobną do wkładu Sygietyńskiego i Witkiewicza w krytykę plastyczną (nacisk na specjalność gatunku: „Lepsza główka kapusty poprawnie namalowana, niż zła głowa Chrystusa"; podobnie „teatrolodzy" wyróżniali przedstawienia twórcze w zakresie formy teatralnej, bez względu na lichy tekst sztuki). Jednocześnie „formalizm teatralny" w krytyce odpowiadał tezom Kridla (i formalistów rosyjskich) w zakresie krytyki literackiej: było to podobne „uprzątnięcie terenu", zlikwidowanie felietonowych, literackich, obyczajowych refleksyj, które w piśmiennictwie o teatrze zasłaniały temat główny: samą sztukę sceny; właśnie Kridl żądał usunięcia biografii, psychologii, studiów „porównawczych", a wzywał, by krytyk pozostał przy samej materii dzieła literackiego. W tym porównaniu tkwi też stwierdzenie przyczyny zastoju: od czasów Kridla krytyka literacka przeszła progresywnie dalej, np. marksiści uczynili próbę anektowania jej zdobyczy potwierdzając, że dzieło literackie powinno być podstawowym punktem wyjścia w badaniach, ale wkomponowane w system socjologiczny, itp.; krytyka „teatrologiczna" zatrzymała się w tym miejscu, w którym była w roku swego największego rozkwitu (1937). Nie powiedziała odtąd nic nowego, zwęziła nawet po wojnie swój zakres, pilnując jedynie „wysokiego poziomu" repertuaru.

Czy jednak przyczyną tego stanu jest tylko fakt, że autorowie-teatrolodzy wyginęli, czy — że zaprzestali pracować? Działalność krytyki wiązała się ściśle ze stanem teatru — i łatwo zauważyć, że inauguracja *Sceny Polskiej* nastąpiła w tym dopiero momencie, gdy teatr polski, po paroksyzmach gorączkowych doświadczeń, po przepracowaniu wszystkich niemal wzorów zagranicznych, dokonał próby stworzenia własnego stylu („Teatr monumentalny" L. Schillera).

„Teatrolodzy" relacjonowali tendencje ówczesnej sceny, zmierzające do wypracowania stylu formalnego i do wzbogacenia jej aparatu technicznego; opisywali nowopowstałe środki wyrazu; nie mogli opisać ideologii, która zaledwie się wykluwała, i długo potem, jeszcze po wojnie, nie zdołała ustalić jednolitego swojego wyrazu; ten stan „sześciuset reflektorów w poszukiwaniu ideologii", *mutatis mutandis*, trwa do chwili obecnej.

CZY ISTNIEJĄ „ŻYWE TRADYCJE SCENY POLSKIEJ"?

Wspaniały wysiłek teatru polskiego lat międzywojennych miał przede wszystkim na celu oczyszczenie formalne sceny polskiej, stworzenie nowego artysty i nowych środków wyrazu; były to zadania więcej techniczne i formalno-artystyczne niż ideologiczne. Stworzona przez Juliusza Osterwę *Reduta* stała się szkołą człowieka sceny, który dojrzewał w atmosferze klasztornego skupienia i celebracyjnego szacunku dla sztuki; wychowanków *Reduty* po latach rozróżnić można zarówno po systemie pracy, co po wielu drobnych a szlachetnych nawykach: by np. nie używać słowa „sztampa", „numerek", by aktora na próbie nie nazywać osobistym jego nazwiskiem, tylko imieniem wykonywanej postaci; podobnie wysoko dźwignęli „redutowcy" etykę pracy aktorskiej, tępiąc system „gwiazd", ćwicząc się w pełnej pokory zespołowości (afisze *Reduty* nie wymieniały nazwisk wykonawców); ustaliła wreszcie *Reduta*, wzorując się na rosyjskim reżyserze Stanisławskim, system pracy nad rolą, oparty na zasadzie „przeżywania", analizy psychologicznej, zmierzającej do najwierniejszego wczucia się w odtwarzaną postać; służyły temu liczne a złożone ćwiczenia, wśród których nie brak było takich, jak wypisywanie rękami w powietrzu liter, składających tekst przygotowywanej roli, aby jak najwierniej wchłonąć charakter utworu przez ciągłe rozmyślanie o nim.

Wieloletniej pracy *Reduty* zawdzięczamy kadry aktorów, którzy stworzyli nasz teatr dwudziestolecia. Ona usunęła ze sceny polskiej sztampowego „reżysera", raczej inspicjenta niż artystę, udzielającego przysłowiowo nieodpowiedzialnych wskazówek sytuacyjnych: „teraz pani wstanie", „teraz pan przechodzi na lewo"; ona zlikwidowała deklamacyjno-celebracyjnego aktora, takiego np., o jakim wspomina Makuszyński w „Bezgrzesznych latach": „Orerudo, Ferederyka ceórko i ty hereabio Teleramud"; ona wreszcie przeciwstawiła się sztampie dekoracyjnej, która nieraz, np. na prowincji, tkwiła jeszcze w systemie pięciu dekoracyj „pałacu", „wolnej okolicy" etc., z powodzeniem stosowanych w każdej sztuce.

To była pierwsza zdobycz formalizmu teatralnego; niebawem zjawił się Leon Schiller ze swoją koncepcją „teatru monumentalnego", wprowadzając na scenę rzekomo niesceniczne poematy naszych pisarzy romantycznych. *Reduta* nie była zdolna podjąć tych arcydzieł, wymagających środków zgoła innych niż te, którymi dysponował redutowy realizm, zmierzający do wiernego, czasem muzealnego odtworzenia środowiska, zabraniający aktorowi „celebrować", „mówić w cudzysłowie" niby kaznodzieja, a wzywający go do przeżycia roli

i odtworzenia jej „z szarością", bez patetycznych, celowo wkomponowanych akcentów, — tak tylko, jak mówi się w życiu. Fiasko *Reduty* w inscenizacji dramatów poetyckich (np. „Pierścień wielkiej damy" Norwida) opisał Kuroczycki w wymienionej już pracy; poetyczna dwuznaczność, symbolika uczuć, patos przedmiotów — zniknęły w inscenizacji redutowej, wiernie odtwarzającej kostiumy, styl bycia, meble, wreszcie ukazującej postaci jako ludzi w codziennych okolicznościach. Rekwizyt Norwida — „Pierścień", oznaczający skomplikowany i nawarstwiony poetycznie stosunek poety do damy, przedmiot niemal symboliczny, w przedstawieniu *Reduty* stał się realistycznym drobiazgiem, po prostu pierścionkiem; specyficzna atmosfera poezji zniknęła, sztuka stała się komedią salonową.

Schiller natomiast wyszedł z założenia, że dekoracja pseudorealistyczna i aktor przebrany w czarne trykoty (tak przedstawiano „Złego ducha" w „Dziadach") nie zdołają odtworzyć bez wywołania śmiechu ani krain z marzenia, stworzonych przez wielkich naszych poetów, ani „duchów", zaludniających scenę romantyczną. Zmieścić w swoje ramy mógł te dzieła jedynie teatr konwencjonalny, przenośny, umowny, gdzie fragmenty przedmiotów oznaczają przedmioty całe, gdzie światło symbolizuje zjawę, muzyka i deklamacja przenoszą widza w inny wymiar, a celebracyjny patos gry dowodzi, że spotykamy nie żywych ludzi w określonej epoce, lecz znaki, symbole, uogólnienia. Był to teatr misteryjny, antynaturalistyczny, podobny do sceny starogreckiej, do teatru średniowiecznego, gdzie krzesło oznacza miasto („Jerozolimę"... „Damaszek"...), a jeden żołnierz całą armię, — teatr rozgrywający się w płaszczyźnie wyobraźni, dziejący się poza rzeczywistością, w wymiarze stworzonym przez poetę.

W oparciu o taką zasadę inscenizacyjną przeprowadził Schiller szereg eksperymentów, poczynając od inscenizacji „Pastorałki" i „Misterium o Narodzeniu Pańskim"; te tradycyjne widowiska, oparte na dawnych tekstach ludowych, oczyścił Schiller z naleciałości fatalnego smaku („Betleem" Rydla, dziejące się na tle wioski z kurnymi chatami, czy pałacu królewskiego z Herodem w banalnych gronostajach i diabłem z operowymi błonami na skrzydłach, z oleodrukową Matką Boską, przed którą defilują Książę Józef, Kościuszko, etc., z repertuarem naiwnych patriotycznych wierszyków). W „Pastorałce", traktowanej jako misterium ludowe, odbudowuje Schiller artystyczną wartość widowiska Godowego, zachowując wszystkie typowe konwencjonalizmy, z symbolicznym pudłem kolorowej szopki, z „niebem" stale po prawej, „piekłem" po lewej stronie, z diabłem w kożuchu obróconym do góry i usmoloną twarzą, jak go przedstawia ludowy aktor. „Opowieść zimowa" Szekspira była próbą teatru abstrakcyjnego, gdzie dekoracje złożone są z geometrycznych schematów, zaś aktorzy ubrani w pasy ozdobionej ornamentami materii; eksperymentem jest „Achilleis" Wyspiańskiego, ujęta w patetycznie zastygłe, wystylizowane obrazy, „Kniaź Patiomkin" Micińskiego, „Róża", gdzie wykorzystuje Schiller zdobycze ekspresjonizmu, a także „Nieboska komedia", transponowana na współczesne problemy rewolucyjne, wystawiona we współczesnych strojach.

Po tych doświadczeniach wychodzi z laboratorium Schillera jego utwór-zór, utwór-typ, „Dziady", zainscenizowane najpierw we Lwowie, potem Warszawie (1932—6), najdoskonalszy przykład „polskiego stylu monumen-ılnego" i zapewne najważniejsze zdarzenie teatru dwudziestolecia (W. Bru-ıer, „Dwie inscenizacje „Dziadów"). Był to niewątpliwy „styl", naśladowany rzez innych inscenizatorów, mieszczący w swych ramach inne podobne dzieła aszego repertuaru: „Kordiana", „Nieboską", „Różę", dramaty Wyspiań-kiego, — styl pomimo wpływów obcych niewątpliwie własny, nadający cha-akterystyczne piętno tej epoce naszej sceny.

„DZIADY" SCHILLERA JAKO PRZYKŁAD „STYLU MONUMENTALNEGO"

Rezultaty Schillera najlepiej można ocenić przez porównanie jego insceni-acji „Dziadów" z inscenizacją krakowską z r. 1901, dokonaną pod kierunkiem Wyspiańskiego; inscenizacja krakowska była potem parokrotnie wznawiana rozbudowywana. Opiera się ona na dosłownym, realistycznym traktowaniu ekstu; np. pierwsza scena wyobraża cmentarz z grobami pokrytymi strzyżoną ieloną bibułką i spróchniałymi krzyżami. Zjawy były to postaci poprzebie-ane w białe i czarne trykoty, z umocowanymi sztucznie skrzydłami, poruszą-ące się między ludźmi.

Schiller w swej inscenizacji odwołał się do tradycji misterium, które w skró-ie, na jednej scenie i w jednej dekoracji, ukazuje cały świat. Na scenie Schiller budował estradę z trzech stopni, przedstawiających ziemię, niebo, piekło autorem oprawy plastycznej był Andrzej Pronaszko). Niezmiennym tłem ca-ego przedstawienia były trzy krzyże, symbol polskiej Golgoty, kojarzący się akże z Górą Trzykrzyską w Wilnie. Ta dekoracja pozostawała przez wszyst-kie sceny na dowód, że dramat dzieje się wciąż w jednym miejscu: w umęczonej Polsce. W razie potrzeby zaznaczono fragmentem dekoracyjnym, gdzie akcja ię odbywa; kawał ściany z kratą w oknie oznaczał więzienie, łóżko — pokój Senatora, okno z portierą — salon warszawski. Ale we wszystkich scenach, nie-zależnie od tego, gdzie się odbywały, pozostawały widoczne trzy krzyże na horyzoncie. W dramacie tym przedmioty i ludzie są znakami, uogólnieniami, ymbolami; fragmenty dekoracyjne — podobnie jak w teatrze szekspirowskim, tarogreckim czy średniowiecznym — wystarczały, by pobudzić wyobraźnię do działania o wiele silniejszego, niż pod wpływem najwierniejszej dekoracji.

Podobnie postąpił Schiller ze zjawami. W dotychczasowych przedstawieniach pokazywano widmo Zosi w ten sposób, że spuszczano na linie aktorkę ubraną w białą sukienkę, a gdy młodzieńcy chcieli ją chwycić, wtedy maszynista pod-ciągał linę wraz z kobietą. Widmo Złego Pana i ptaków szarpiących go trakto-wano dotychczas dosłownie; np. w inscenizacji Wyspiańskiego drzwi kaplicy ię otwierały i wpadał tłum obdartych chłopów, nie dopuszczając nikogo do dziedzica, który błagał o posiłek. U Schillera zamiast Zosi przesuwa się pro-nyk jasnego światła, które na próżno chcą młodzieńcy zatrzymać; to oni do-trzegają zjawę, nie widownia. Widmo Złego Pana — to czerwono oświetlony

słup dymu za oknem i głos przemawiający przy akompaniamencie posępnej muzyki („Widma" Moniuszki); Kruk i Sowa przemawiają niewidzialni — tylko wieka trumien w kaplicy usuwają się i dym się z nich wydobywa...

Podobnie Szatan, który opanował Konrada, nie skacze obok niego, jak dotychczas było, lecz przemawia ustami samego Konrada, który po upadku (scena Improwizacji) podnosi się w postawie dzikiej, zwierzęcej, mówi głosem ochrypłym — bo tkwi w nim demon. Podobnie ze sceną w sypialni Senatora: w dotychczasowej inscenizacji pokazywano cały jego sen. Więc rozsuwała się kotara z tyłu, wchodził aktor w roli cara Mikołaja i inni dworzanie. Car przypinał order Senatorowi a potem odwracał głowę — Senator w niełasce! Kotara się zasuwała, a Senator z jękiem padał na łóżko. U Schillera Senator był samotny i tylko syczące głosy diabłów dobiegały zewsząd. Łóżko Senatora było otoczone dziesiątkami olbrzymich luster — i w tych właśnie lustrach Senator widział własne odbicie, zwielokrotnione, jakby tłum dworzan — to on widział, nie my! W ten sposób konsekwentnie a sugestywnie rozwiązał Schiller temat zjaw.

W innych miejscach Schiller podkreślał w jeszcze dobitniejszy sposób symboliczny sens przedstawienia; np. po bluźnierstwie Konrada opuściła się wielka czarna krata, odgradzająca go od reszty sceny — symbol niewoli szatańskiej, w jaką dostał się Konrad. Podobnie podczas Improwizacji, która jest dyskusją z Bogiem i diabłem, Konrad spogląda na prawo, gdy mówi do Boga, a nasłuchuje z lewej strony, gdy szepce mu demon — konwencja zgodna ze średniowieczną tradycją misterium.

Salon warszawski. W tej szyderczej scenie, w której Mickiewicz ukazuje oportunistyczną reakcję warszawskiego towarzystwa na wiadomość o prześladowaniu wileńskich studentów, dekoracja zostaje ta sama co zawsze — trzy krzyże, i tylko na stopniach estrady ustawione są krzesła i stoliki; siedzi przy nich wytworne towarzystwo, grające w karty. Schiller przeciwstawia grupę patriotów reszcie zebranych w ten sposób, że traktuje warszawską socjetę jak zmechanizowane kukły. Słychać dźwięki poloneza i damy, panowie, oficerowie zrzucają karty w takt muzyki, jednocześnie kołysząc się miarowo, okrągło, delikatnymi ruchami — ale sztywno, jak marionetki. Na tle portiery, tuż pod krzyżami — jak na ironię! — stoją trzej poeci, zastygli w upozowanych, emfatycznych gestach, ufryzowani *à la Titus*, z rulonami w rękach — karykaturalnie traktowani. Delektują się oni muzyką i popisują się przed gen. Krasińskim, kibicującym jakby przy grze w karty. W tym towarzystwie lalek żywa jest tylko stojąca z boku grupa studentów z Wysockim, przyszłym wodzem powstania listopadowego. Zaczyna się salonowa szopka: Krasiński namawia poetów do czytania, ci się certują, ale mają wielką ochotę, dama protestuje — „choć po polsku umiem, to jednak polskich wiehszy nie hozumiem..." Na to wybucha Adolf z grupy patriotów — dlaczego nie piszecie o krwi, która się leje! I zaczyna opowiadanie o męczeństwie Cichockiego. Kukły złożyły karty, siedzą jak na szpilkach, zaczynają się chrząkania, odruchy zniecierpliwienia — ale Adolf opowiada bez litości, pastwi się nieomal nad towarzystwem. Przechodzi od

ıpy do grupy, wszyscy odwracają się od niego, chowają niemal pod stoły! staje wielka cisza, aż Szambelan przeciągnął paznokciem po talii kart: prrt! szyscy podskoczyli. Poeta Brodziński mówi nosowym głosem, że ten temat nadaje się do poezji: „Słowianie, my lubim sielanki..." Za to dostaje lekkie ıwo. Wysocki nie posiada się z oburzenia: „Nasz naród jak lawa, z wierzchu ınna i plugawa... lecz wewnętrznego ognią sto lat nie wyziębi — plwajmy tę skorupę i zstąpmy do głębi!" Nagle z głębi rozlegają się kotły, brzmi arszawianka (celowy anachronizm inscenizatora) — światło słabnie, za trzema krzyżami przepływają czerwono oświetlone obłoki — zapowiedź dchodzącej rewolucji narodowej! Warszawskiemu towarzystwu strach jeży osy — zrywają się w zrytmizowanym, panicznym, baletowym odruchu.

„TEATR LUDOWY" I SZANSE „TEATRU MONUMENTALNEGO"

Charakterystycznym doświadczeniem jest ewolucja tzw. „teatru ludowego". iałacze, którzy próbowali po wojnie odnowić akcję Jędrzeja Cierniaka, zo- li ostro zaatakowani. Teatr Cierniaka uchodził za rewolucyjny — i z pewno- ą był taki w okresie sanacji, gdy chłop pozbawiony możliwości rozwoju go- darczego zaspakajał swe ambicje klasowe w montowaniu widowisk za- rpniętych z charakterystycznych obyczajów wiejskich; mimo ciasne warunki ıcy teatr ten wychował zasłużonych bojowców, którzy teraz ze zdziwie- m słuchali, że zarzuca się im „wstecznictwo". Typowe widowisko cierniaı- wskie „Franusiowa dola" — montaż scen obrazujących życie ubogiego chłopa kolebki do śmierci — chociaż przeładowane lirycznością i estetyzmem, acniało jednak widza ludowego w przekonaniu o wartości chłopskiej kon- cji życia i odgrywało rewolucyjną rolę polityczną. Podtrzymywanie tej ębnej ambicji stało się zbędne w innym systemie państwowym, gdzie żą- ıo od chłopa zbliżenia do innych klas i do nowego chłopsko-robotniczego du.

Podobny los spotkał tzw. teatr proletariacki, właściwie produkt anarchicz- ch tendencji mieszczańskich, np. „Operę za trzy grosze" czy inne sarka- czne wodewile podobnego typu ukazujące przedmieście (prostytutkę, doliniа- ...) w aurze poetycznej, jako środowisko, gdzie pomimo nędzy i upadku e szczery humanitaryzm. Do tej samej kategorii należy Szwejk — dezerter, ptak, ludowy gaduła, a przy tym przedstawiciel zdrowego rozsądku w obli- ı niedorzecznej wojny.

Tematyka, która uchodziła za rewolucyjną, przyczyniała się do obudzenia ıpatii dla klas niższych, przynosiła ferment i nastroje demonstracji, nie była iona przez marksistów w państwach, w których lud nie stał u władzy. chwilą jednak zwycięstwa rewolucji to gloryfikowanie sentymentalnego ıgstera stało się obelgą dla ludu; ten rodzaj teatru został więc wytępiony. swoim odczycie o „Teatrze masowym", wygłoszonym wkrótce po powrocie ıngielskiej strefy okupacyjnej w Lingen, przypomina L. Schiller anegdotę ɔwiedzianą przez R. Rollanda, który kiedyś w teatrze rozmawiał o „scenie

dla ludu"; przysłuchujący się ze zniecierpliwieniem robotnik przerwał m „*peuple toi-même*", „sam jesteś tym ludem, o którym tyle gadasz". Postul „najlepszego teatru" dla proletariatu wyraża sam proletariat, domagając s prawa korzystania z najdoskonalszych osiągnięć sztuki europejskiej, a nie jakie sceny „specjalnej", „klasowej", odpowiednio zinfantylizowanej, o posmaku ja mużny kulturalnej. Jest to teza od wielu lat udowodniona, ale u nas wcia niezrealizowana.

Fiasko „teatru ludowego" stanowi typowe świadectwo, że nawet postępow formy teatru międzywojennego nie dają się przenieść mechanicznie w lat obecne. Inne potwierdzenie tego pewnika znajdujemy w znamiennych, dotą niezrealizowanych zapowiedziach Schillera.

Schiller, twórca stylu „monumentalnego", na wykładach w PWST wyraz obecnie wątpliwość, czy ów metafizyczny język sceniczny da się wykorzystać d sceny współczesnej, nie przesądził jednak sprawy przydatności poszczególny jego elementów. Schiller mówił o nowej inscenizacji „Dziadów", ujętych w sz reg scen traktowanych historycznie i realistycznie w ramach realizmu konwe cjonalnego (umownego), prawdopodobnie tak, jak jego druga inscenizac „Nieboskiej komedii" w Łodzi w 1937 r., umieszczająca akcję kostiumowo i d koracyjnie w epoce wczesnego romantyzmu, gdy pierwsza, w *Teatrze im. B gusławskiego,* w 1925 r., aktualizowała Krasińskiego — np. Pankracy nos ceratową kurtkę bolszewika itp.; w ujęciu takim akcent przeniósłby się z pr blemu współdziałania świata żywych i umarłych na zagadnienie walki woln ściowej; bohaterowie interesowaliby nas jako bojowcy swej epoki, wyrażając się językiem jej właściwym (a więc wizjonerskim). W „Dziadach", przy zach waniu — obok realizmu — wielu elementów faktury inscenizacyjnej „mon mentalnej", już doświadczonej i wypróbowanej, przemówiłby dziś nie mist cyzm i wiara w zaświaty, w którą Mickiewicz uciekł z rozpaczy po utrac niepodległości, nie widząc realnego ziemskiego ratunku — a raczej obraz cie pienia narodowego, patriotycznej walki o wyzwolenie, potępienie przemoc i szyderstwo z oportunizmu społecznego.

Prawo do tej wątpliwości posiadał Schiller przez to, że już przed wojn przemówił on innym językiem teatralnym. Ów język — to „neorealizm kreowany przez Schillera w latach 1936—8 (pierwsze przedstawienie: „Doro Angermann" Hauptmanna we Lwowie, 1936 r.), jako styl umożliwiając wprowadzenie aktualnych problemów społecznych na scenę, dający się okr ślić jako komponowany, schematyczny realizm, eliminujący w celowych upr szczeniach wszelkie czynniki zbędnego efektu, psychologicznej „prawdy" rozg danej w zbędnych szczegółach, za pomocą której usiłowali przybliżyć do życ swe dzieła naturaliści epoki Antoine'a i późniejsi pseudorealiści, twórcy mi szczańskiego teatru, bezforemnego, beztwarzowego, bezideowego, z pierwszy lat XX stulecia.

Omówiwszy — w wielkim skrócie — główne dążności artystyczne i dorob teatru międzywojennego musimy z kolei zapytać, co z tego dorobku pozosta na dziś. Jako wskazówka i jako przestroga.

Akcenty ideologiczne pojawiają się w dziejach teatru dwudziestolecia raz raz; czy to będą dawne ludowe komedio-opery, którym Schiller, artysta znorodny w gatunkach swej twórczości, nadaje sens rewolucyjny, czy szyrcza „Opera za trzy grosze", lub „Krzyczcie Chiny" w *Ateneum*, przedstaenie zdjęte z afisza pod naciskiem cenzury i policji. Rzecz w tym, że są to kcenty, nie całość ideologii, której teatr służyłby we wszystkich ych przejawach i formach. Styl teatru — to szereg konsekwentnych inscezacyj; nie mogło być mowy o wypracowaniu takiego teatru ideologicznego okresie międzywojennym.

Zagadnienie wygląda dziś inaczej: jak zamortyzować zdobycze sceny przedojennej dla nowych potrzeb, by wspaniałych zdobyczy formalnych nie zacić, a wprząc je — już bez połowiczności i kompromisów — w ramy nowej ncepcji kultury? Przykład Meyerholda jest ostrzeżeniem: przewaga maszyny chnicznej nad ideologią prowadzi do niejednolitości, cząstkowości, zagubienia czucia społecznego teatru; czy jednak nie uda się wykorzystać bogactwa chniki artystycznej w nowym zastosowaniu? Oto pytanie otwarte.

Z kierunków wykształconych w naszym teatrze przedwojennym najprzytniejszy będzie zapewne „neorealizm" — styl, którego prekursorem był achtangow, zwolennik równowagi między ekspresją formy teatralnej a specycznością kontekstu dramatu. Gdyby nie przedwczesna śmierć Wachtangowa, oże nie doszłoby do „kryzysu Meyerholda"; brak Wachtangowa dopuścił rzecież do głosu rzeczników krańcowej deformacji teatralnej.

OPORTUNISTYCZNY OKRES SCENY POWOJENNEJ

Postawiony w trudnej sytuacji lat powojennych próbował teatr dostosować ę do wymagań czasów przez powierzchowne interpolacje. Charakterystyczym przykładem mogą służyć żałosne wysiłki teatru lubelskiego w r. 1944, okresie bitwy o Warszawę. Teatr, szybko zorganizowany, wziął się do wodeilu wiedeńskiego autora Schureka „Muzyka na ulicy". Reżyser czuł przecież, wystawienie tej sztuczki, której treścią są przygody trzech muzyków ulicznych, kończone szczęśliwym znalezieniem pieniędzy, jest zbyt wielkim anachrozmem, wziął się więc do unowocześnienia: muzycy śpiewali piosenkę partyncką (na tle pogodnego dobrobytu ich życia musiało to być odczute jako pronacja uczuć patriotycznych, por. recenzję J. Minkiewicza w *Rzeczypospolitej* Z. Piotrowskiego w *Odrodzeniu)*, zjawiający się zaś w szczęśliwym zakończeu policjant, przemianowany na „milicjanta", zwracał się do bohaterki *per* obywatelko".

W podobnie żałosny sposób spreparowano „Jeńców" Rydla, granych jako wór antyniemiecki. Tekst był literacko tak lichy i wodnisty, że nie zdołały go atować pomysłowe uaktualnienia, fatalnie świadczące o smaku ich autora, óry z nonszalancją obrażającą uczucia walczącego narodu wprowadził Majnek przez dopisanie wiersza „Wloką starego na Majdan" (idzie o starcanika, torturowanego przez rycerzy germańskich), zaś starosłowiańskim boha-

terom kazał mówić o „pięcioletnim męczeństwie", i wreszcie, na zakończeni prowadził statystę powiewającego biało-czerwonym sztandarem, przy dźwię kach „Jeszcze Polska nie zginęła". Na szczęście ten ostatni pomysł reżysersk wykonano tylko raz, na premierze, został bowiem skonfiskowany prze cenzurę.

Postępowanie teatru lubelskiego, wprowadzającego statystę z chorągwią w za kończeniu bylejakiego melodramatu, jest typowe; chwyt ten powtórzył się wie razy, w formie zręczniejszej może, literacko poprawniejszej, ale tak sam w gruncie oportunistycznej; teatr się nie zmienił, nie uczynił wysiłku, by now temat ukazać w nowej formie — a tylko do starej farsy, do komedyj, do któ rych był przyzwyczajony, doczepiał rzekomo aktualizujące chwyty. Przypo mina to dzieje teatru w okresie Rewolucji francuskiej, gdy grano mieszczańsk lamentacyjne dramaty, obrazujące szczęście familijne, a na końcu główny akto wygłaszał republikańską tyradę, po czym wszyscy śpiewali Marsyliankę, wyw jając trójbarwnymi chorągiewkami. Przedstawienia, rzekomo ukazujące wojn wtłaczały jej temat mechanicznie w szablon sceniczny.

Nie można obciążać tym grzechem wyłącznie autorów. Teatr współczesn rozporządza środkami, by takie braki tekstów teatralnych uzupełniać przez roz budowanie elementu widowiskowo-nastrojowego, przez zatarcie i rozbicie sche matu sztuki zarówno środkami dekoracyjnymi jak reżyserskimi i nawet spos bem mówienia, intonowania, deklamowania. Sztuki „wojenne": „Zamach T. Brezy i St. Dygata, ukazujący okupację w pogodnej, dialogowej, kawiarnia nej atmosferze, niby w amerykańskiej tragikomedii z życia gangsterów, „Zie mia oskarża" (premiera w Poznaniu), czy „Obcym wstęp wzbroniony" (War szawa) — to utwory budowane według odwiecznego schematu scenicznego z naiwnie rozwijaną fabułą i nieomal *happy end*em; gdy w „Obcym wstę wzbroniony" pojawili się gestapowcy z „rozpylaczami", publiczność wybu chnęła śmiechem; nie można bowiem dramatu o wojnie z hitleryzmem budo wać według np. tradycyjnego wzoru sztuki sensacyjno-kryminalnej, z Niemcem automatycznie wstawionym w miejsce „czarnego charakteru".

PRÓBY ZBUDOWANIA REPERTUARU

Drugi sezon w teatrach polskich (1945/46), zorganizowany już pod egid Ministerstwa Kultury i Sztuki, przynosi doświadczenie nader pouczające: do wodzi mianowicie, że głównym problemem naszego teatru jest — budow repertuaru (a więc znowu zagadnienie tematyki — ideologii). Oto jak sumuj rezultaty sezonu Leon Schiller w odczycie o „Teatrze masowym" (maj 1946)

„Repertuar teatrów jest przypadkowy, nieumotywowany i nieodpowiedni podany. Np. teatr łódzki: „Fantazy" Słowackiego jest trudny, wymaga ko mentarzy, jest to zresztą utwór przez swoją formę i treść dalszy od współ czesnej rzeczywistości niż inne godne wystawienia dzieła Słowackiego. „Pa Jowialski" nie może dziś być inscenizowany jako sielanka, z usunięciem ele mentu satyry społecznej. Podobnie przedstawienie „Wesela Figara" wysuwał

momenty zabawowe na plan pierwszy, rewolucjonizm wyparował. Wszystkie utwory wymagają wstępu, odczytu, ulotki, dyskusji, zanim wprowadzone ędą na scenę masową..."

„Podobnie przypadkowy repertuar panuje na innych scenach: najsłabszy twór Słowackiego , cierpiętnicza „Lilla Weneda", znalazła się na deskach *Teatru Polskiego* w Warszawie (por. również potępiającą wypowiedź A. Stavara w *Kuźnicy).* Teatr *TUR* w Krakowie wystąpił z „Ostrożnie, świeżo mapowane"! Adwentowicz wznowił „Ojca" Strindberga, dzieło epoki modernizmu, podejmujące temat myzogynizmu, tj. fatalnej, mistycznej, biologicznej nienawiści do kobiety; rzecz nader niefortunna w czasach, gdy kobieta zajmuje obok mężczyzny równe miejsce w odbudowie. Sztuka „Zamach" Brezy-Dygata, grana w Krakowie, przez niefrasobliwość atmosfery budzi pytanie, co tu szkodzą Niemcy? „Bartosz Głowacki" Wasilewskiej również nie jest na czasie, postać Kościuszki jest zbagatelizowana, zaś Bartosz w finale oświadcza, że nie chce mieć z legionami nic wspólnego i „pójdzie swoją drogą"; są to tony niewczesne w okresie ledwie ukończonej wojny narodowej!"

Jednolitą koncepcję repertuarową próbuje dać ogłoszony w 1—2 numerze *Teatru* (rok ubiegły) program „Ludowego Teatru Eksperymentalnego" Leona Schillera (sygnowany „Lambda"), obejmujący w ośmiu punktach różnorodne typy widowisk. od najprostszych i najprzystępniejszych do najwybitniejszych arcydzieł literatury dramatycznej, odpowiednio skomentowanych i wyprostowanych ideologicznie (do projektu tego powrócimy jeszcze). Niewiele zrobiono dla realizacji czy choćby przedyskutowania tego szeroko zakreślonego planu; Schiller, jako dyrektor „normalnego" repertuarowego teatru w Łodzi, wykonał ledwie cząstkę swego programu, inscenizując „Krakowiaków i górali" Bogusławskiego, jako wielkiego formatu ludowe widowisko patriotyczne.

Jaki zaś rzeczywisty wynik mogą dać wysiłki nawet najbardziej ambitne, niech nam jako przykład posłuży działalność *Teatru Kameralnego* w Łodzi w sezonie 1946/47. Naruszamy wprawdzie chronologię czerpiąc przykład z następnego sezonu, ale przykład to najbardziej wymowny... Teatr ten, obsadzony przez młodych reżyserów, uczniów Schillera, wyznaczył sobie ambitne zadanie „polemiki z wszelkiego rodzaju idealizmem, w imię postawy realistycznej, w imię widzenia rzeczywistości w ramach dialektyki klasowej" (*Łódź Teatralna,* nr 1).

Słowa te napisane zostały z okazji inauguracji nowego sezonu komedią Shawa „Major Barbara"; sztuka wydawała się korzystną do interpretacji w tym sensie. Jednakże reżyserska analiza tekstu wydobyła na jaw budzącą wątpliwość postawę autora — i inscenizatorów spotkały zarzuty właśnie natury ideologicznej (pozytywny wydźwięk figury wielkiego kapitalisty, przykładowego „mocnego człowieka"). „Spotkanie w Senlis" Anouilha, interpretowane przez reżysera jako wyraz tęsknoty za rodziną i unormowanymi etycznie warunkami życia, znowu brzmiało akcentami niespodziewanymi; bohaterowi opuszczającemu żonę i kochankę dla nowej „dobrej" miłości łatwo było zarzucić cynizm. „Homer i Orchidea" Gaycego, utwór wystawiony jako przykład twór-

czości polskiej, jest to sztuka poruszająca romantyczny problem sporu między poetą a grupą społeczną; problem nie całkiem na czasie w systemie, gdzie intelektualistę uważa się za wykładnik interesów klasowych. Jako polską prapremierę wystawiono w Łodzi amerykańską sztukę Williamsa „Szklana menażeria". Utwór ten podejmuje temat błahości psychologicznych problemów i urojonych trudności życia codziennego, lecz nie rozbraja w rezultacie kompleksów, których rozwiązaniu był poświęcony. „Miasto w dolinie" Priestleya, utwór o bardzo mieszanych efektach stylu, lecz gloryfikujący proletariusza i jego przywiązanie do ideałów, był atakowany za mglisto-utopijne postawienie problemu społecznego.

Ten ambitny teatr, pragnący serią nowoczesnych utworów utrzymać ciągłość kontaktu z kulturą europejską, na terenie ideowym zdołał przy pięknej intencji osiągnąć ledwie połowiczny i wątpliwy sukces.

TRUDNOŚCI W BUDOWIE REPERTUARU OBJAŚNIONE NA PRZYKŁADZIE SZEKSPIRA

Tak więc rewizja europejskiego dorobku dramatycznego, przeprowadzona przez współczesnego człowieka teatru, dezawuuje olbrzymią większość pozycyj. Oczywiście, łatwo popaść w uproszczone „donosicielstwo" i w każdym utworze analizowanym wynajdywać wątpliwości; ale nawet przy zastosowaniu bardziej ostrożnego sprawdzianu dojdziemy do wniosku, że większość dramatów starego i nowego repertuaru wymaga ideologicznego komentarza, że akcent przenosi się dość niespodziewanie np. z Racine'a, odsłaniającego namiętności ludzkie w dusznej atmosferze psychologicznej — na Corneille'a, którego ton jest optymistyczny i którego bohaterowie są racjonalistami; problemy „Polieuktesa", „Cynny", „Horacjuszy", „Nikomedesa" są typu etycznego i społecznego, nie psychologicznego. Przeżywamy charakterystyczny „zmierzch tragedii", tragedii w znaczeniu rozterki psychicznej i moralnej, poczucia osamotnienia i bezradności w świecie. Tragedia nie istnieje w systemie o jednolitym światopoglądzie, w którym zawsze znajdzie się recepta rozwiązująca groźne zagadnienia; dlatego tragedia jest zarówno antykatolicka jak i antymarksistowska, choć to wygląda na paradoks.

Dlatego np. wielkie tragedie Szekspira: „Hamlet", „Król Lir", „Otello", „Makbet" i „Koriolan" — wymagają rewizji z punktu widzenia filozoficznego. Ich wniosek końcowy brzmi pesymistycznie: widzimy tu postaci wyjątkowe, obdarzone walorami umysłu i ducha, jednakże zniszczone — często z niedorzecznych lub urojonych przyczyn — przez warunki życia, otoczenia, przez wymogi potocznej „moralności". Wielki znak zapytania, wielkie powątpiewanie: po co to wszystko? czy cokolwiek ma wartość w życiu? — Oto teza widniejąca na końcu. Współczesny materialista w filozofii Szekspira będzie upatrywał cechy „egzystencjalistyczne", by użyć terminu zwulgaryzowanego, ale podobnie brzmieć będzie cały dorobek tragedii greckiej o fatalistycznej kon-

epcji świata, Ibsen z biologiczną interpretacją życia, z bohaterami ogarnięymi obsesją poszukiwania „bezwzględnej moralności", itd.

Teatr współczesny może zniwelować wagę owej „filozofii tragicznej" przez biektywne ukazanie jej jako poglądów autora i epoki, która go wydała; wówczas odpadnie wszelka „modernizacja" stylu, przeprowadzanie analogii dekoracyjnych, kostiumowych etc. do współczesności. Problem „Antygony" Anouilha nie jest współczesny (czy uczciwość moralnej jednostki zagraża interesom państwa?); forma artystyczna (słownictwo, stroje, instytucje XX wieku) est tym bardziej nie do przyjęcia; raczej „Antygona" Sofoklesa w dokładnie realistycznej, niemal muzealnej koncepcji inscenizacyjnej (nie oznacza to rekonstrukcji przedstawienia greckiego, lecz tendencję do ukazania postaci i życia tak, ak ono istotnie wtedy wyglądało — oczywiście w granicach naszej o nim wiedzy) powinna nas bardziej zainteresować, a nie nowoczesna trawestacja, usiłująca przenieść i przystosować to właśnie, co najbardziej brzmi niewspółcześnie: filozofię fatalistyczną — do form życia dzisiejszego według wzorów: „Persefona" i "Król Edyp" (Gide'a).

Jeszcze inna próba rozwiązania — została zastosowana przez teatr radziecki w „Hamlecie". Bohater jest przykładem wzorowego człowieka: „gdyby był królem — świetnym byłby królem", jak o nim mówi Fortynbras; ten ewentualny mąż opatrznościowy ginie jako ofiara niemoralności ustroju feudalnego w jakim żyje, wplątany w krąg intryg, zbrodni, obowiązku zemsty itd. Okoliczności te są naturalnym produktem walki o władzę w systemie politycznym, opartym na nieuczciwym założeniu społecznym. Hamlet, jako ewentualny prekursor przewrotu, reformy złego ustroju, — kontemplacyjny, bo osamotniony.

Taki system „ratowania" tragedii budzi liczne wątpliwości; naginanie dramatu do dziejów gospodarczo-politycznych wprowadza jego temat na teren zbyt daleki od intencji autora; temat i interpretacja wymijają się, co daje efekt komiczny — gorliwość odnajdywania ideologii tam, gdzie jej nie ma. Może wyjątkowo „Hamlet" — dramat jakby celowo do różnorodnego interpretowania napisany — da się ocalić tą metodą; gorzej będzie z innymi tragediami Szekspira, który bynajmniej nie jest autorem „postępowym" — oczywiście w trywialnym znaczeniu tego słowa, tj. przy powierzchownym poszukiwaniu konacji zgodnej z naszym dzisiejszym nastawieniem. Przy powierzchownym adaniu tonu szekspirowskiego pod kątem współczesności nie możemy nie spostrzec, że dźwięczy on bardziej kłopotliwie, niż np. u Lope de Vegi. Szekspir przeciwstawia oligarchię plebsowi — na niekorzyść proletariatu; gloryfikuje władzę królewską jako instytucję (Henryk IV i V), nie jest wolny od charakterystycznych przesądów swej epoki („Kupiec wenecki"), klasyfikacja wartości udzi nie przebiega u niego po linii równania. W tym układzie nowej ważności nabierają dla nas kroniki historyczne Szekspira, o stylu różnym zupełnie od wielkich jego tragedii, jako ludowe cykle scen dramatycznych, mające służyć optymistyczną nauką dla narodu. Problem Szekspira jest przykładem, jak kłopotliwy może być spadek wzięty przez teatr po dramacie europejskim, również współczesnym, również polskim, i jak szczegółowej dyskusji sprawa ta wymaga.

NOWE PRÓBY ORGANIZACJI TEATRALNEJ

Trzeci sezon teatralny w niepodległej Polsce (1946/47) rozpoczął się zorganizowaniem Rady Teatralnej (pierwsze posiedzenie w dniu 16 czerwca 1946). Fakt ten można uważać za etap w realizacji jednolitego planu polityki teatralnej. Rada powołana przy Min. Kultury i Sztuki związana jest z Departamentem Teatru; w skład jej wchodzą członkowie honorowi, zasłużeni artyści i naukowcy-teatrologowie; następnie członkowie zwyczajni, przedstawiciele dyrekcji głównych teatrów, reprezentanci władz i instytucyj państwowych oraz szkolnictwa teatralnego, dalej delegaci ZZASP, ZZLP, CKZZ oraz organizacyj społecznych (TUR, „Wici"); nakoniec delegaci czterech Ministerstw (Obrony Narodowej, Oświaty, Informacji i Propagandy, Skarbu). Przewodniczącym jest Leon Schiller. Instytucja taka utworzona została po raz pierwszy w dziejach naszego teatru; porównać ją można tylko ze Zjazdem Zw. Artystów Scen Polskich w r. 1936, którego rezultatem była reforma PIST (m. in. utworzenie Wydziału Reżyserskiego) i wznowienie wydawnictwa *Scena Polska* w formie poważnego kwartalnika teatrologicznego, do dziś stanowiącego fundament naszej publicystyki teatralnej.

Czy Rada Teatralna zdoła kontynuować tę działalność? W ciągu dwu dni obrad wygłoszono kilka zasadniczych referatów (fragmenty drukowane w *Teatrze*, referat Schillera „Najpilniejsze zadania teatru polskiego" w *Myśli Współczesnej)*, ledwie napoczynających zagadnienie; w ciągu sezonu nie było słychać o funkcjonowaniu instytucji. Chociaż więc nie wykorzystano jeszcze tak obfitującego w możliwości narzędzia, jakim jest Rada Teatralna, ważnym jest już sam precedens; instytucja ta będzie i być powinna ewentualnym terenem dyskusji. Bo gdyby do tego nie doszło, po co w ogóle było tworzyć ciało bardzo uroczyste i zupełnie — fikcyjne?

Drugą niespotykaną u nas dotąd placówką jest Departament Teatru przy Ministerstwie Kultury, przy którym powołano grono artystów i działaczy, w każdej chwili zdolnych wpływać na bieg życia teatralnego w Polsce przez permanentnie funkcjonujący „Komitet Doradczy".

Rada Teatralna i Ministerstwo Kultury — to osobliwe połączenie czynnika państwowego i przedstawicielstwa artystów (przed wojną państwo reprezentował TKKT, ZASP zaś, w przeciwieństwie do tamtej polityczno-eksploatacyjnej instytucji, grupował elementy działające samorzutnie; między dwiema istytucjami — państwową i społeczną — trwała stała polemika). Jaki będzie rezultat tej symbiozy, niesposób jeszcze odpowiedzieć. Na razie sytuacja wygląda tak, że Rada Teatralna nie funkcjonuje, Departament Teatru zaś organizuje zewnętrzną tylko formę bytu teatrów, nie formułując żadnych sugestii ideologicznych ani artystycznych.

STAN PLACÓWEK TEATRALNYCH

W Polsce działa obecnie prawie 50 teatrów zawodowych. Rozczulone pisma zamieszczają wiadomości o tym pod niefrasobliwymi tytułami w rodzaju „Polacy są miłośnikami sceny" *(Dziennik Łódzki*, nr 329 i in.), nie bacząc na ża-

łosny rezultat tej obfitości. Jedynie cztery miasta posiadają więcej niż jeden teatr. Są to: Warszawa (*Państwowy Teatr Polski* pod dyr. Szyfmana, Miejskie Teatry Dramatyczne: *Powszechny, Mały, Comoedia* i *Muzyczno-Operowy*, wszystkie cztery pod dyr. E. Poredy, Teatr Milicji Obywatelskiej *Studio* pod dyr. J. Wesołowskiego i trzy teatry rewiowe: *Praski Teatr Rewii, Kukułka* i *Teatr Ludowy;* łącznie 9 teatrów dramatycznych), Łódź (*Państw. Teatr Wojska Polskiego, Teatr TUR,* obydwa pod kierownictwem L. Schillera, *Teatr Kameralny* pod dyr. M. Meliny i K. Rudzkiego, teatry rewiowe *Syrena* i *Gong*; poza tym Komedia Muzyczna *Lutnia* pod dyr. Szczawińskiego i *Teatr Żydowski*; razem 7 teatrów), wreszcie Kraków (*Teatr Miejski im. Słowackiego* i *Stary Teatr,* dwie sceny pod dyrekcją J. Osterwy, *Teatr Kameralny TUR* pod dyr. Chaberskiego, *Teatr Domu Żołnierza, Teatr Kolejarza, Groteska,* oraz rewiowy: *Siedem Kotów*; łącznie 7). W Poznaniu dwa teatry: *Polski* i *Nowy*. Poza tym po jednym teatrze mają następujące miasta: Katowice, Wrocław, Jelenia Góra, Szczecin, Gdynia, Bydgoszcz, Toruń, Olsztyn, Białystok, Lublin, Kielce, Rzeszów, Przemyśl, Częstochowa, Sosnowiec, Kalisz, Opole, Bielsko-Cieszyn, Świdnica, Ełk. Dyrektorami w mniejszych miastach bywają znani artyści i organizatorowie, działający przed wojną w centralnych teatrach: Horzyca, Adwentowicz, Gall. Wyliczenie według stanu liczbowego i personalnego z czerwca br.

Porównajmy te dane z przeciętnym stanem teatrów naszych przed wojną. W sezonie 1936—37 teatrów w Polsce było 20; na ogólną liczbę 1300 zarejestrowanych aktorów bezrobotnych było 120. Ogólna ilość premier — 450. Największe powodzenie: „Zwyciężyłem kryzys" Fodora, „Matura" Bus-Feketego, „Ludzie na krze" Wernera (premiera w Teatrze *Ateneum* u Jaracza), Molnara „Wielka miłość" (*Teatr Narodowy* w Warszawie). Sztuki polskie: „Lato w Nohant" Iwaszkiewicza, „Żołnierz królowej Madagaskaru" Dobrzańskiego w przeróbce Tuwima, „Gdzie diabeł nie może" Romana Niewiarowicza. A więc przy niewielkiej ilości teatrów stosunkowo dużo premier, znaczne bezrobocie aktorów i sukces tzw. „lekkiego repertuaru"; komediopisarze węgierscy, uwspółcześniona farsa Tuwima. Ogólna ilość d z i e ł (nie premier, bo kilka teatrów wystawiało ten sam utwór) repertuaru klasycznego i poetycznego — 44. Repertuar polski — 50%. Prapremiery polskie — 20.

W sezonie sprzed lat dziesięciu toczyła się interesująca przez analogiczność do problemu zajmującego nas w tej chwili polemika na temat topografii teatrów w kraju. B. Gorczyński w *Scenie Polskiej* wskazując na przykład Estonii, gdzie na 1.400.000 mieszkańców (tyle co w Warszawie) istnieje 20 teatrów (tyle co w całej Polsce) — żądał sceny dla Lublina (130.000 mieszkańców!), Radomia (90.000), Włocławka (60.000) itd. Nie było teatru w Gdyni, gdy choćby prestiż państwowy domagał się zapełnienia tej luki, nie było teatru w Okręgu Przemysłowym („COP"), w Radomiu lub Kielcach. Odpowiadano na to, że Polska — jak mało który kraj w Europie — ma rozbudowaną instytucję teatru objazdowego, obsługującego niemal 250 miast i miasteczek: w woj. stanisławowskim, wołyńskim, w okolicy Katowic; grupa teatralna objazdowa

wileńska, grodzieńska, pomorska, sosnowiecka; *Teatr Powszechny* Poredy, obsługujący peryferie Warszawy; zespół objazdowy *Reduty*.

Umyślnie wybieramy dla porównania sezon 1936/37, a więc okres ideologicznej stagnacji bez dobitnego wyrazu, nietwórczy, epokę przejściową, przypominającą więc dzisiejszy stan teatru. „Wielka epoka teatru polskiego" rozpada się chronologicznie mniej więcej na trzy partie: tuż po Wielkiej Wojnie — działalność *Reduty* i sukcesy barwnej „estetyzującej" inscenizacji (Drabik) w *Teatrze Polskim*, drugi okres — do roku 1926 — eksperymenty Schillera w *Teatrze im. Bogusławskiego*, i trzeci — do roku 1932—35 — działalność *Ateneum*, oddzielne inscenizacje Schillera: „Kordian", „Samuel Zborowski", „Dziady". Rok 1936 można uważać za sezon przesilenia, od którego zaczyna się okres marazmu, trwający do wybuchu wojny; Schiller, zniechęcony szykanami politycznymi, pozbawiony warsztatu, usuwa się do pracy pedagogicznej, organizując Wydział Reżyserski PIST; w r. 1936 ZASP zwołuje zjazd pod hasłem „ratowania sztuki teatralnej polskiej". W roku 1936/37 jesteśmy w pełni zastoju. Taki właśnie okres, mało charakterystyczny z punktu widzenia artystycznego, posłuży nam jako analogiczny materiał porównawczy, by zestawić organizacyjną i topograficzną sytuację teatrów wtedy i dzisiaj, wyabstrahowaną niejako, oddzieloną od zagadnień idei i koncepcji.

Uderza przede wszystkim powojenne wzmożenie popytu teatralnego, wyrażającego się cyfrą dwukrotnie większą: dwa razy więcej teatrów, nie ma aktorów bezrobotnych — przeciwnie, obserwujemy charakterystyczne zjawisko zatrudniania adeptów, kandydatów, zdolnych amatorów; w sezonie 1945—46 niemal każdy teatr zakładał „szkołę dramatyczną", „studio", w nadziei, że wychowa sobie potrzebny zespół; praktyka ta ustała dopiero stopniowo pod presją Ministerstwa i ZZASP, upatrujących w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, następczyni PIST przedwojennego, jedyny centralny organ kontroli nowego narybku. A i tu zastosowano rygory znacznie łagodniejsze niż przed wojną, gdy kandydatów poddawano tak surowej selekcji, że ofiarą egzaminów końcowych padało nieraz więcej niż 50% uczniów, relegowanych pomimo zaawansowanych studiów (praktyka ta zresztą budziła sprzeciwy z punktu widzenia pedagogicznego). W roku szkolnym 1946/47 zastosowano wyrozumiałość — tak że żaden z adeptów nie opuścił szkoły; za takim postępowaniem przemawiała paląca potrzeba społeczna. Charakterystyczny jest napływ eksternów, tj. zdających poza kursem, grających już i reżyserujących a niezalegalizowanych adeptów.

Ten jednakże element popytu (obfitość teatrów) możemy uważać za sztuczny; jest on rezultatem ambicji Ministerstwa KiS, pragnącego „umasowić" teatr w Polsce przez zakładanie scen w każdym większym i nawet mniejszym ośrodku. Natomiast o wzmożonej, „naturalnej" niejako potrzebie teatru świadczy fakt inny: o połowę mniejsza ilość premier (cyfr dokładnych ustalić nie sposób, ponieważ Ministerstwo dotychczas nie opublikowało statystyki sceny powojennej) w stosunku do 450 przedstawień sezonu 1936/37; jest to dowód znacznie większej frekwencji na każdym spektaklu, tak że teatry nie stoją

wobec konieczności zdejmowania sztuki z afisza co parę dni (np. w Lublinie przed wojną cztery przedstawienia określano jako „sukces"). W związku z tym — zanikły teatry objazdowe, tak charakterystyczne dla naszej przedwojennej topografii teatralnej. Właśnie dzisiaj, gdy tworzenie wszędzie docierającego teatru jest głównym dezyderatem! Ale ruchliwość teatru przedwojennego miała przyczyny więcej materialne niż ideologiczne; np. *Teatr Wołyński* (pod dyr. Różyckiego), opracowawszy premierę, obwoził ją po licznych ośrodkach, w każdym dając kilka przedstawień. Gdyby teatr zatrzymał się w tej podróży, po paru dniach żabrakłoby mu widzów. Tak to wzmożony popyt na teatr po wojnie zniszczył instytucję objazdów, choć to na parodoks wygląda.

Porównanie repertuaru: więcej utworów klasycznych (ile — nie sposób określić przy braku statystyki, ale cyfra sezonu 1936/37 — 44 premiery repertuaru poważnego — została znacznie przekroczona w sezonie 1946/47), nieco więcej repertuaru polskiego (w sezonie 1936/37 — 50%, teraz około 60%, jednakże przy całkowitej nieobecności dramatów romantycznych typu „monumentalnego" — jedynie „Kordiana" grano w Sosnowcu), znacznie mniej prapremier polskich.

Ale najbardziej charakterystycznym zjawiskiem, odróżniającym nasz sezon od sezonu 1936/37, jest ambicja kilku scen prowincjonalnych w zakresie dramatyki polskiej, — co dziwniejsze, uwieńczona sukcesem społecznym, świadczącym najdobitniej o korzystnym wzmożeniu popytu teatralnego. Tu wypadnie zwrócić uwagę na działalność Wilama Horzycy w Toruniu. Artysta ten kontynuował rozpoczętą przed wojną akcję przyswajania polskiemu teatrowi współczesnej dramatyki typu specyficznego, trudnego, poetycznego i eksperymentalnego. Horzyca jako redaktor *Drogi* dał jedyną dotąd, konsekwentną bibliotekę nowoczesnego dramatu europejskiego, nieocenioną jako kompendium: więc ekspresjonistów amerykańskich (O'Neilla „Księżyc nad Karybami" i „Cesarza Jonesa" w tłum. R. Ordyńskiego), niemieckich („Podróż kapitana Scotta do bieguna" R. Goringa), teatr awangardowy francuski („Orfeusz" Cocteau w tłum. Kołonieckiego, „Persefona" Gide'a, „Historia o Żołnierzu" Ramuza w spolszczeniu Tuwima); z dawnej zaś dramatyki wydał utwory interesujące przez analogie do współczesnej twórczości: średniowieczny moralitet angielski „Każdy" *(Everyman)* w tłum. Helsztyńskiego, „Wozzek" romantycznego poety, prekursora ekspresjonizmu Buchnera, w tłum. J. Lieberta, „Księcia Homburg", Kleista w tłum. Sztaudyngera i w. in.

Jako dyrektor teatru lwowskiego wystawił Horzyca (w reż. Schillera) „Jeńców" Marinettiego i in.; z jego następnie inspiracji dał *Teatr Nowy* w r. 1939 cykl trzech polskich jednoaktówek: „Miłość czysta u kąpieli morskich" Norwida, „Spotkanie o zmroku" Rittnera i „Czasu jutrzennego" — debiut sceniczny Józefa Czechowicza, określony pogardliwie przez Słonimskiego w *Wiadomościach Literackich* jako „czupiradło młodopolskie". Przedstawienie to, dające zarazem A. Pronaszce pretekst do pokazania jednej z najciekawszych dekoracji w jałowym już wtedy od dawna okresie, pokazano ledwie parę razy z braku zainteresowania. Jakiż kontrast do dzisiejszego sukcesu Horzycy, który

swoją działalność po tej samej linii kontynuuje na prowincji, dając „Starą cegielnię" Iwaszkiewicza, „Promienistych" Grzybowskiej, więc wartościowe choć „popularne" utwory współczesnej dramatyki polskiej; dalej następują: „Orfeusz" Świrszczyńskiej, „Dwa teatry" Szaniawskiego — więc repertuar poetycki o walorach wysokiej ambicji, lecz ze względu na złożoną problematykę, abstrakcyjność dyskusji i wyrafinowanie środków literackich mało przystępny, a przecież uwieńczony sukcesem widowiskowym, który byłby nie do pomyślenia przed wojną! I najbardziej ambitne osiągnięcia Horzycy: inscenizacja „Za kulisami", trzecia w ogóle w Polsce (po „Pierścieniu wielkiej damy" w *Reducie* i „Miłości czystej" w *Teatrze Nowym)* próba wprowadzenia Norwida na scenę, artystycznie może najbardziej udała, bo znajdująca w formach stylizowanego, konwencjonalnego realizmu (nie unikającego jednak środków patosu teatralnego) formę teatralną może dla Norwida najodpowiedniejszą, w przeciwieństwie do zbyt dosłownie, rekonstrukcyjnie realistycznego przedstawienia Osterwy i do zbyt deformacyjnego w ujęciu ogólnym, a komediowo-salonowego w interpretacji aktorskiej spektaklu w *Teatrze Nowym*.

Z podobnie pojętej funkcji teatru wywodzi się koncepcja Iwo Galla w Gdyni, którego scena stała się ośrodkiem propagandy ambitnej sztuki współczesnej, zarówno w zakresie repertuaru (prapremiera „Homera i Orchidei" Gaycego), jak dekoracji i reżyserii *(Studio* Galla w Krakowie było najbardziej odpowiedzialnym, obok PWST, ośrodkiem szkoleniowym w owym „dzikim" okresie, gdy każda scena miała swoją szkołę dramatyczną). Trzecia wreszcie placówka tego rodzaju — to *Stary Teatr* w Krakowie, który pod dyrekcją Wł. Woźnika podjął fundamentalną tezę Osterwy w *Reducie:* tylko polski repertuar współczesny — dzięki czemu zobaczyliśmy na scenie „Masława", „Męża doskonałego", „Rozdroże miłości" Zawieyskiego, drugą po Horzycy inscenizację „Orfeusza" Świrszczyńskiej, „Wielkanoc" Otwinowskiego, wreszcie „Promienistych" Grzybowskiej, „Odysa u Feaków" Flukowskiego i „Komedianta" Bodnickiego.

Te trzy sceny, bez żadnej dyrektywy urzędowej i przy absolutnie obojętnym stosunku Ministerstwa, prowadzą przecież wspólną politykę i mają wspólną koncepcję teatru, — mimo że ich trzej kierownicy mogli się ze sobą nie porozumiewać. Źródło owej koncepcji odnajdziemy w dramatopisarskich i inscenizacyjnych usiłowaniach jeszcze przedwojennych; zarówno Gall jak Horzyca byli wówczas rzecznikami teatru, który teraz dopiero rozwinął się w pełni; w ten sposób, z opóźnieniem, zrealizowano postulat poetyckiej polskiej sceny, która przed rokiem 1939 dać mogła tylko fragmentaryczne próby, jak wymienione usiłowania Horzycy. Jeśli i dzisiaj program takiego teatru nie jest jednolicie sformułowany, to dlatego, że owej wyłączności przeszkadza obowiązek udźwignięcia również innych repertuarowo-społecznych zadań przez scenę toruńską, gdyńską, może najmniej przez krakowską, która na tle innych teatrów krakowskich zacieśnić się może do specjalnych zadań. Program ten jednak, w praktyce, wykonany został, po raz pierwszy w dziejach naszego teatru, nie dla grupy amatorów, jak pokazy przedwojennego Warsztatu Tea-

alnego przy PIST w Warszawie, grywane nie więcej niż dwa razy, a i to -zy niepełnej widowni, ale dla szerokich warstw odbiorców, w ramach ıormalnego" teatru repertuarowego. Zastrzeżenia co do działalności Galla Horzycy, że nie dostosowują oni swoich scen do specyficzności terenu pomor-:iego, dając subtelne widowiska nowoczesne, czasem eksperymentalne, — są ıłkiem niesłuszne; każdy widz zasługuje na dobrą sztukę i właśnie zadaniem 'tysty współczesnego jest rozbijać urojone klasyfikacje i manie „regionalne".

ɔWOJENNA TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA I JEJ WPŁYW NA WYGLĄD TEATRU

Błędy tej opóźnionej koncepcji są zapewne wielorakie. Teatry owe są reali-ıcją postulatów sprzed wojny, ale postulatów, które stały się dziś minimalne: scenizacja wartościowych dramatów współczesnych polskich (wartościowych sensie: o ambicjach poetyckich, w przeciwieństwie do repertuaru typu Kie-'zyński—Krzywoszewski, popieranego przez TKKT). Do jakiej jednak pu-iczności dotrzeć mają te dzieła? Czy uwzględniają akces widza innego typu ż przed wojną, czy wyczerpują tematykę zasadniczą naszego okresu histo-'cznego? Są to prace, które z pewnością powinny być wystawiane i można by e mieć żadnych zastrzeżeń, gdyby teatr oprócz dzieł takiego typu dał i te ne, na które bez przerwy czekamy: albo odpowiednio skomentowane dra-aty społeczne dawnego repertuaru, albo zamówione i nowo napisane utwory spółczesne. Zastrzeżenia, jakie spotkały „Elektrę" w Łodzi, nie były słuszne; ɔwinny one być sformułowane pod adresem w ogóle teatru polskiego, który łobył się na znakomite przedstawienie Giraudoux, a nie wypłacił się ze spo-cznych obowiązków znacznie cięższego kalibru.

Ale o obliczu trzech ambitnych scen w Toruniu, Krakowie, częściowo Gdyni, zadecydował również charakter twórczości powojennej dramatycznej. wórczość to bynajmniej nie uboga, kultywująca pewne charakterystyczne ɔdzaje, z których najobficiej reprezentowane są trzy typy: polska trawestacja itu greckiego, bardziej rozliryzowana i mniej parodystyczna niż jej gene-czny francuski odpowiednik Cocteau i Giraudoux: więc „Orfeusz" Świr-czyńskiej, „Homer i Orchidea" Gaycego, „Odys u Feaków" Flukowskiego, Antygona" Maliszewskiego, „Penelopa" Morstina, „Ariadna" Gogolewskiej i in. alej dramat osnuty na tle życiorysu wybitnego artysty, czy komentujący larzenie historyczne — utwory o wartości pedagogiczno-popularyzacyjnej, órych seria znalazła się w *Twórczości*, zapewne w ramach konsekwentnego anu: „Promieniści" Grzybowskiej, „Stanisław i Bogumił" Dąbrowskiej, „Ko-ediant" Bodnickiego, „Powrót syna marnotrawnego" Brandstaettera itd., reszcie dramat psychologiczno-ideologiczny reprezentowany głównie przez awieyskiego („Rozdroże miłości"). Od tego ostatniego gatunku najbliżej do amatu wkraczającego w problemy życia współczesnego; Zawieyski próbo-ał transponować legendę o Hiobie (problematyka powstania warszawskiego) „Mężu doskonałym". Stąd niedaleko do „Dwóch teatrów" Szaniawskiego, ɔdejmującego współczesną dyskusję ideologiczną, jednak na płaszczyźnie ab-

strakcyjnej (problem: realizm czy symbol w teatrze?). Jeszcze krok dalej tematyka wojny ujęta w formę patetycznej, poetycznej przenośni; tu należy dramat niefortunnie może zwany „ekspresjonistycznym": Bratny, Gorczycka. Rodzaj ten zupełnie nie miał szczęścia do inscenizatorów (prócz „Papugi" Korcellego), podobnie jak znakomita jako dzieło sztuki, choć budząca wątpliwości ideologiczne praca Andrzejewskiego - Zagórskiego „Święto Winkelrida". Na krawędzi tego szeregu stanie gatunek, usiłujący zamknąć problemy wojny w ramy realizmu ściśle kameralnego, wyzbytego ozdobników i deformacyj literackich, z wypunktowaniem tez propagandowych: „Wielkanoc" Otwinowskiego; wreszcie — zupełny już, „wyprany do czysta" realizm: „Stary dworek" Ważyka, „Stary dzwon" Brzozy, „Wiosna 1944" Bieńkowskiej itp.

Uderza w tym przeglądzie bogactwo rodzajów przy jednoczesnym rozproszeniu tematyki i ideologii. Ten brak jednolitości myślowej, ta obfitość pozbawiona ostatecznej tezy, musiały się odbić na obliczu teatrów, które opierały swój repertuar na najnowszej naszej produkcji dramatycznej.

TEATR REPERTUAROWY

Mniej konsekwentną, ale równie częstą odmianę teatru tego typu stanowi normalna scena „repertuarowa", której wzór ustalił się w połowie XIX wieku według zasady „wszystkiego po trochu dla wszystkich widzów". Trzy teatry mogą tutaj służyć jako przykład.

Niewątpliwie najbardziej ambitne zamierzenia posiadał Juliusz Osterwa w krakowskim *Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego*, kiedy jesienią ubiegłego roku, przy podziale pracy pomiędzy trzy sceny miejskie, *Teatrowi im. Słowackiego* zalecił podjąć realizację klasycznego, „żelaznego" repertuaru. Plan mało poza Krakowem znany, nie powiódł się, tak z powodu choroby Osterwy jak przede wszystkim z racji zasadniczych braków w samym organizmie obecnego teatru. Wielki repertuar obnażył je bez litości, zwłaszcza jeżeli chodzi o reżyserów. W rezultacie wykonano kilka „żelaznych" pozycyj, ale nie dano ani jednej zasługującej na uwagę inscenizacji. Kolejne pozycje repertuaru: „Fantazy" (ostatnia rola Osterwy), „Wesele", „Wielki człowiek do małych interesów", „Dom otwarty", „Pan Damazy", „Chory z urojenia" oraz „Judasz z Kariothu".

Ten mało współczesny, „fachowo teatralny" rodzaj z sukcesem zaprezentował dyr. Dąbrowski w Katowicach, obok błahych komedyj rozrywkowych („Dzień bez kłamstwa", „Ostrożnie, świeżo malowane"), dając doskonałe inscenizacyjnie (gorzej pod względem aktorskim) przedstawienie Szekspira („Wieczór Trzech króli"), „Antygonę" i „Warszawiankę" (oprawa plastyczna Pronaszki, gościnna reżyseria Szletyńskiego), dalej antyniemieckiego choć spłowiałego „Burmistrza Stylmondu", kilka żywych komedyj polskiego klasycznego repertuaru („Dom otwarty" — gościnna praca dekoracyjna Daszewskiego, „Pan Jowialski", „Mąż i żona", „Ich czworo"), wreszcie faktomontaż Korniejczuka „Misja Mr. Perkinsa" i ze współczesnych polskich autorów

tary dzwon" Brzozy, „Taniec księżniczki" Morstina, „Nokturn" Świętnic-go.

Podobny typ bezideowego teatru repertuarowego reprezentuje Szyfman *Teatrze Polskim*, dając przyzwoicie wypracowane spektakle ze wszystkich ok i rodzajów, bez widocznej linii i bez konsekwencji, jedynie z tą tendencją, pozostać w obrębie „wartościowej literatury": więc nieaktualna komedia rzeniowskiego „Majątek albo imię", piła naturalistyczna Ostrowskiego Wilki i owce", nagle „Oresteja" itd. Jest to zresztą teatr, który najbardziej rpi z powodu tego, co Boy nazwał — klęską powodzenia.

Schemat „teatru repertuarowego" jest nieprzydatny dla nowych potrzeb eny ideologicznej i widowni organizowanej. Schiller przeciwstawia temu sza-onowi koncepcję centralnego „Ludowego Teatru Eksperymentalnego", zamy-ującego w ośmiu typach widowisk utwory przydatne z punktu widzenia pe-igogicznego i ideowego. Projekt ten omówiony został na innym miejscu. dnakże Schiller nie zrealizował go, zmuszony do prowadzenia tymczaso-ego teatru repertuarowego w Łodzi, z konieczności opartego o wzory tra-ycyjne, więc eklektycznego. Tu Schiller posunął się o krok naprzód, dobie-ając pozycje repertuarowe możliwie planowo, klasyczne dzieła realizmu oby-zajowego spośród komedii polskiej i obcej, utwory o sensie politycznym: Powrót posła", „Krakowiacy i górale" i nowsze: „Wielkanoc", „Stary dwo-k", wybitne a nieznane dzieła dramatyki europejskiej: „Celestyna" Rojasa. ażdy utwór komentuje w sensie ideologicznym za pomocą przemówienia stępnego lub specjalnego numeru *Łodzi Teatralnej*.

PROBLEMY ORGANIZACYJNE SEZONU 1946/47

Teatrów jest więc dwukrotnie więcej niż przed wojną, podczas gdy aktorów, l i środków technicznych jest znacznie mniej, od urządzeń elektrycznych po-ząwszy (jeden tylko Wrocław ma reflektory na europejskim poziomie), na atunku i doborze kostiumów w szatniach skończywszy. Na Ziemiach Za-hodnich zakłada się teatry ze względów prestiżowych i atrakcyjnych, by re-atrianci mieli pełną świadomość forytowania nowych terenów; obok tej słusz-ej w zasadzie chęci przyczyną powstawania nowych scen bywają personalne owody, ucieczka na prowincję osób zaangażowanych w akcję przedwojen-ego TKKT, a nawet skompromitowanych kolaboracją okupacyjną itd.

Wśród tych niedostatków teatru wymieńmy jeden, ale jakże charakterycz-yczny przykład. Brak jest dekoratorów. Zastępuje się ich przez grafików b wnętrzarzy: mamy wtedy rezultaty jak w „Panu Jowialskim" w Łodzi, dekoracjach J. Zaruby, skądinąd znakomitego karykaturzysty, który jednak ał dwuwymiarową plakatową oprawę, przywodzącą na myśl jakąś przypad-ową zestawiankę z okresu, kiedy to teatry rozporządzały stałymi „komple-mi" dekoracyjnymi, „wolną okolicą", „wnętrzem pałacu", „brzegiem mo-za" — i kiedy widzowie to samo *panneau* oglądali w tragedii Schillera w operetce Offenbacha; podobnie było z dekoracją „Papugi" Korcellego

w *Teatrze Polskim* w Warszawie, wykonaną z tapicerską dokładnością i wdzię kiem; są to przykłady z czołowych scen. Plastyków teatralnych ze „stażem" absolwentów PIST lub Wydziału Dekoracji ASP, wprawnych i wyspecjalizo wanych w dekoracji teatralnej, jest około dziesięciu na 50 teatrów.

Podobnie wygląda sytuacja zespołu; żaden teatr w Polsce nie może podją dzieł wielkiego repertuaru z braku aktorów. Jednocześnie wielu artystów dra matycznych występuje w kabarecie za wynagrodzenie sowitsze niż w teatrze Departament Teatru nie posiada sankcyj, by wpłynąć na postępowanie aktora Czytamy, co się dzieje w ZSRR: pewnego znakomitego amanta bohater skiego z Odessy chciano przenieść do Leningradu decyzją Naczelnej Rad Artystycznej, bo tam w jednym z teatrów brakło podobnego aktora. Odess broniła się, Rada Miejska protestowała, nic nie pomagało. Dopiero na gorąc prośbę artysty zgodzono się pozostawić go jeszcze na rok. O tej gospodarc „racjonowanej" słuchamy jak o żelaznym wilku; a pamiętajmy, że nasze teatry bardziej zdewastowane niż rosyjskie, wymagają planowej odbudowy, usprawie dliwiającej celowe organizacyjnie środki. Niekoniecznie przymusowe!

Pod koniec sezonu 1946/47, w obliczu nowego periodu teatralnego, obser wujemy charakterystyczne zjawisko centralizacji, odbywającej się samorzutnie wbrew intencjom Ministerstwa, któremu w myśl niedorzecznie traktowane zasady „umasowienia" jeszcze mało 50-ciu teatrów, więc chciałoby zapewn mieć scenę w każdej wiosce. A więc np. B. Dąbrowski, dotychczasowy dy rektor teatru katowickiego, przechodząc do Krakowa zabiera poważną częś zespołu, ogołacając Katowice z aktorów, co spotkało się z protestem kandydat na opuszczoną przez niego placówkę; podobnie artyści innych scen prowincjo nalnych przenoszą się do Łodzi, Krakowa, Warszawy, gdzie przyjęci bywaj chętnie, wobec trudności obsadowych, z którymi walczą czołowe sceny. Bra wykonawców stawia teatry wobec konieczności łączenia zespołów, tak że np w Łodzi czy w Krakowie zdarza się *usus* „wypożyczania" potrzebnych wy konawców z innych scen; w ten sposób powstaje jakby rezerwuar aktorów dla całego miasta, z którego czerpią kierownicy poszczególnych teatrów; pro ces ten, jeśli nie będzie zahamowany, doprowadzi do automatycznej centra lizacji życia teatralnego. Już nowy sezon charakteryzuje się walką o aktorów między dyrekcjami, która prawdopodobnie doprowadzi do dekompozycji kilk scen prowincjonalnych.

Rozproszenie środków, brak centralizacji, brak wzorowej sceny głównej, — próba krakowska zawiodła! — owej polskiej *Comédie Française* ludowej, jak planuje Schiller, utrudnia pracę Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Ło dzi, kontynuatorki tradycji PISTu przedwojennego. Pomimo ubytku wielu sił teatrologicznych i praktyków pedagogiki teatralnej, PWST rozszerzyła swą działalność, instalując obok Wydziału Aktorskiego i Reżyserskiego, istnieją cych już przed r. 1939, od dawna zapowiadany Wydział Dramaturgiczny kształcący kierowników literackich sceny, specjalny Wydział Scenograficzny i Wydział Teatrów Niezawodowych. Rektorem PWST jest L. Schiller. Hasło rzucone przez niego niegdyś w PIST: „Nie ma ludzi pracujących na scenie

órzy by nie przeszli przez wszystkie dyscypliny pracy teatralnej", realizo-
ane jest w programie, przewidującym dla „scenografów" i „dramaturgów"
minaria i asystentury reżyserskie. Koniec roku szkolnego daje teatrom pol-
im czterech adeptów reżyserii, pierwszych po wojnie; ich „Warsztaty Tea-
alne", tj. przedstawienia przygotowane jako prace dyplomowe, pokazane
Łodzi, budziły jednak zastrzeżenia wskutek niejednolitości ambicji arty-
ycznych: „Szczęście Frania" Perzyńskiego, „Miasto w dolinie" Priestleya,
Powrót posła" Niemcewicza, „Dwanaście miesięcy", baśń dramatyczna dla
zieci S. Marszaka.

Ale pomiędzy PWST a przedwojennym PISTem zachodzą bardzo zasadni-
e różnice. PIST nie był nigdy „szkołą" czy „seminarium" w uniwersytec-
m sensie i pomimo dobrze złożonych egzaminów można było doznać tu zu-
ełnego fiaska; *usus* przyjmowania kandydatów na próbę i usuwania ich po
ku czy nawet dwóch był gorąco dyskutowany, jako niepedagogiczny; kie-
ownicy PIST jednak z niego nie rezygnowali. PIST był nieustającym klu-
em, trybuną dyskusji i miejscem, gdzie nabierało się „orientacji", kultury
atralnej w znaczeniu tego, „co nam zostaje, gdyśmy wszystko zapomnieli".
IST był pretekstem, by obserwować pracę najwybitniejszych artystów, w mie-
ie gdzie były najlepsze teatry; był to system nasiąkania wiedzą o teatrze.
zy możliwe jest zbudowanie podobnej szkoły w warunkach, gdy w każdym
atrze znajdzie się co prawda dobry artysta, ale nie ma wszechstronnie do-
ego teatru? W wypadku PWST obserwujemy to samo zjawisko maksymal-
go rozbudowania przy zmniejszonej bazie, co w topografii scen w Polsce;
imo zmniejszenie wszelkich możliwości wydziałów przybyło; czy stan ten
a się utrzymać, czy jest tylko rezultatem pierwszego okresu organizacji, spon-
nicznego planowania?

Okazuje się oto, że nawet problemy szkolenia narybku teatralnego ściśle
ę łączą z ogólnym stanem teatru powojennego. Nie ma w nim zagadnień wy-
drębnionych. Są tylko łączne.

Przedyskutowania wymaga także sama zasada szkolenia, owa główna „obse-
a pedagogiczna", rozstrzygająca — bardziej niż metoda praktycznego nau-
zania — o obliczu nowego pokolenia aktorskiego. Osterwa w *Reducie* z ma-
acką niemal starannością pilnował etyki aktorskiej, fatalnie obniżonej w na-
ępnym pokoleniu. Ta przykra cecha, na której określenie ukuto wzgardliwy
rmin „kabotyństwo", zagraża bardziej ludziom sceny, szczególnie młodym,
iż artystom innych działów twórczych; teatr bowiem, gdzie sukcesy są efek-
owne a przyzwyczajenie do odgrywania wpływa zachęcająco na przesadne
achowanie się, otwiera niebezpieczne pokusy zarozumialstwa przed artystami
słabej głowie. Najwybitniejsi pedagogowie teatralni tępili to niebezpieczeń-
wo przez surowe obchodzenie się z adeptami i przez klasztorne przestrze-
anie dyscypliny pracy. Nie ma o tym mowy w dzisiejszych prowincjonalnych
arunkach, gdzie nie każdy dyrektor bywa Katonem, a młody człowiek po
dnej udałej roli zostaje gwiazdą nie do zastąpienia, i zamiast dalej nad sobą
racować, zbiera owoce grubo przedwczesnej sławy.

Czy jednak udałoby się przywrócić system Osterwy, który uczniom polecał wszystkie zwroty wiążące się ze „Sztuką" pisać wielkimi literami, a rozpoczęcie próby celebrował (dosłownie) trzema uderzeniami gongu, wybębnionymi osobiście przez reżysera? Ten system monastyrskiego kultu sztuki teatralnej, który wówczas dał tak wspaniałe wyniki, dziś odgrodziłby ludzi sceny od współczesności i wpędziłby ich w śmieszne manie, czcigodne, jako charakterystyczne dla minionego okresu „peleryny", ale zupełnie niewspółczesne.

Z drugiej strony ciasno fachowe nastawienie, jakie z konieczności daje dzisiaj szkoła, musi być uważane za minimum prowizoryczne; obowiązkiem szkoły będzie przygotować nową zasadę etyczną, zdolną zastąpić mistyczny kult „Sztuki", a równie wychowawczo skuteczną. Może będzie to rozwijanie poczucia służby społecznej teatru, stały kontakt uczniów z masowym, świetlicowym odbiorcą w ramach jakiej „Trybuny Słowa Ludowego", która by w cyklu audycyj, przygotowanych recytacyjnie przez adeptów, obsługiwała ośrodki robotnicze i chłopskie...

Stan intelektualny młodego pokolenia teatralnego nie napawa otuchą; oto co pisze l. s. s. w n-rze 3 *Łodzi Teatralnej:* „Kandydaci wstępujący na pierwszy rok studiów w PWST, mimo że uczelnia ta do akademickiej podniesiona została godności, tzn. że przyjmować nam wolno obywateli i obywatelki tylko z cenzusem „dużej" matury — kandydaci nasi niedostateczne na ogół posiadają wiadomości z zakresu historii kultury, literatury dramatycznej i teatru. Sienkiewicz dla nich bywa pisarzem szesnastowiecznym, i on to jedynie „złoty okres" reprezentuje. Molier z Szekspirem są tych samych dzieł autorami i nie wiadomo w jakiej ich pomieścić epoce. Fredro, jako żołnierz napoleoński, działa i kończy żywot oczywiście za Króla Stasia. Kraszewskiemu przypisuje się utwory Krasińskiego i *vice versa.* No, a między Gaszyńskim, Garczyńskim, Goszczyńskim i Gorczyńskim nie ma absolutnie żadnej różnicy — są to po prostu te same osoby. Nie mówiąc o tym, że pojęcie „humanitarny" uważa się za równoznaczne z pojęciem „kulinarny", że, zdaniem jednej z uroczych służek Melpomeny, humanista czy humanitarysta „to taki człowiek, co lubi dobrze zjeść".

Wobec tego „wojennego przygotowania" tym dobitniejszy musi być ciężar gatunkowy nauki, większa atrakcyjność ideowa i sugestywność wychowawcza nastroju, jeśli można się tak wyrazić — trzyletniego studium szkolnego.

PRÓBA POLITYKI REPERTUAROWEJ MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

Nowością jest system kontroli repertuaru, wprowadzony przez Departament Teatru, który mógłby się stać skutecznym narzędziem planowej gospodarki. Ministerstwo może cofnąć subwencję teatrowi, który nie złoży z początkiem sezonu planu repertuaru; w praktyce jednak ten system kontroli doznał fiaska po pierwsze wskutek finansowej zależności teatrów od frekwencji (subwencje są niewystarczające), co zmusza dyrektorów do wprowadzania oportunistycznych pozycyj wbrew wszelkim planom i zobowiązaniom, następnie wskutek dezorientacji ideologicznej Departamentu w dziedzinie repertuaru (A. Wa-

'k pisze w art. „Teatr a literatura", *Głos Robotniczy,* nr 309: „Nie pro-
adzi się żadnej polityki repertuarowej"). Departament, dumny z umasowie-
a teatru w Polsce (50 czynnych scen!), ogranicza się do zalecenia „arcydzieł
teratury europejskiej"; wielka mi nowość!

W zakresie repertuaru Departament nie daje nawet najogólniejszych sugestyj,
iminuje co najwyżej utwory niemoralne społecznie i pozbawione wartości
tystycznych. Komitet lektury przy Ministerstwie, kwalifikujący nowe sztuki
o grania, kieruje się wyłącznie oceną estetyczną. (Np. przesłany teatrom spis
r 1 zawiera 45 pozycyj, wymieniających autorów i tytuły bez żadnych ko-
ientarzy, jedynie z podkreśleniem: utwory o tematyce z okresu okupacji).

Brak ideologii społecznej i artystycznej Departamentu świeci na kartach
ıbwencjonowanego przez Ministerstwo miesięcznika *Teatr,* którego zadaniem
owinno być dostarczanie instruującego materiału dla współczesnych artystów
ceny i dbałość o wychowanie nowego pokolenia działaczy teatru. Jest to ob-
zerne wydawnictwo (zeszyt liczy około 80 stron), prowadzone chaotycznie
rzez literatów niezorientowanych w teatrze (redaktorem jest J. N. Miller) i —
ądząc po rezultatach — prawdopodobnie bez udziału teatrologów. Najlepszy
osunkowo był zeszyt, zawierający artykuł o Konspiracyjnej Radzie Teatral-
ej, która pod okupacją ustalała przyszłe oblicze teatrów polskich, oraz pracę
. Korzeniewskiego „Zagłada teatrów warszawskich", wyliczającą straty, jakie
oniosła polska nauka o teatrze w ruinach Warszawy.

Najpoważniejszym niedostatkiem *Teatru* jest brak jakiejkolwiek jednolitej
deologii, programu planowo realizowanego, tak że działacze teatru szukający
rskazówek stają bezradni wobec tej lektury. Przez wiele numerów drukuje
'eatr wypowiedzi pisarzy i artystów na temat nowej recenzji teatralnej, reper-
uaru teatrów polskich itd. Zaproszeni, ludzie najrozmaitszych poglądów, czę-
o zupełnie niezorientowani w potrzebach teatru, teoretyzują sobie niefraso-
liwie, każdy na swoją rękę, przy tym niesposób wywnioskować, co o tym
ądzi sama redakcja; ten sposób prowadzenia ankiety wywołuje ostateczny
haos. Pismo *Teatr,* oficjalny niejako organ Departamentu, wydawane co mie-
iąc w pięknej szacie papierowej, nie spełnia dotąd roli, jaką odgrywała niegdyś
cena Polska.

Ponadto miesięcznik nie wywiązał się dotąd ze swojego podstawowego za-
ania sprawozdawczego. Poza tekstem przemówienia min. Kruczkowskiego nie
publikował stenogramów z obrad Rady Teatralnej; jedynym dotychczas dru-
owanym sprawozdaniem, ograniczonym z braku miejsca, był artykuł I. Filo-
ofówny-Korzyniewskiej w nrze 45 tygodnika... *Wieś!* Dopóki nie ukaże się dru-
iem stenogram, nie ma mowy o gruntownym przedyskutowaniu publicznym
prawy odbudowy teatru, mimo że *Myśl Współczesna* (nr 3—4) zamieszcza
łówny referat zjazdowy (L. Schiller, „Najpilniejsze zadania teatru polskiego").
tenogram posiedzeń Rady musi wyjść drukiem, podobnie jak rocznik 1936
'ceny Polskiej, relacjonujący Zjazd ZASP w sprawach artystycznych.

PUBLICYSTYKA TEATRALNA

Poza *Teatrem* wychodzą zaledwie trzy pisma, poświęcone wyłącznie sprawom sceny; z tych jedno *(Teatr Ludowy)* jest organem związku teatrów niezawodowych, o zadaniach bardziej wychowawczych niż artystycznych; teatr jest tu raczej formą pracy klubowej, towarzyskiej, świetlicowej — niż celem samym w sobie. Pismo jest kontynuacją zasłużonego wydawnictwa Cierniaka; jednakże funkcja teatrów ludowych zmieniła się dzisiaj (sprawa ta omówiona była poprzednio), tak że koniecznością jest wypracowanie nowej ideologii sceny ochotniczej. *Teatr Ludowy* takich zadań sobie nie stawia, ograniczając się do dostarczania materiałów inscenizacyjnych i muzycznych dla zespołów amatorskich; artykuły budzą często zastrzeżenia przez ogólnikowość i brak jednolitej dyrektywy.

Pamiętać też trzeba, że Cierniak traktował swoje pismo jako uzupełnienie dla biblioteki teatralnej („Instytut Teatrów Ludowych"), która dała swego rodzaju utwory wzorowe: „O roku ów" E. Poredy, „Pastorałka" L. Schillera i J. Maklakiewicza, „Wóz Drzymały" J. Rączkowskiego; z książek teoretycznych — „Reżyseria w teatrze ludowym" J. Kochanowicza i „Bibliografia teatrów ludowych" J. Łaskiej, praca metodyczna pozwalająca zorientować się w niemałej literaturze tematu, dostępnej dla działacza-amatora. Bez wznowienia owego planu, przewidującego cykl wartościowych artystycznie i społecznie a dostępnych dla środków technicznych sceny ludowej dramatów oraz podręczników — wydawnictwo *Teatr Ludowy* staje się marginesowym, drugorzędnym konspektem pomocniczym, tym bardziej że rezygnuje z innych jeszcze ambicji Cierniaka: by wydawnictwo obsługiwało również sceny robotnicze i żołnierskie, nie tylko chłopskie, dając w ten sposób jednolitą koncepcję teatru ludowego współczesnego, jak francuskie *Cahiers d'Expression Populaire.* Warunki polityczne zmusiły Cierniaka do zacieśnienia zakresu pisma i do ograniczenia się do motywów obrzędowych podtrzymujących chłopską ambicję klasową oraz do pilnowania, by materiał inscenizacyjny miał wartość artystyczną i nie przypominał litościwo-plebańskiej produkcji w stylu Anczyca. Postulaty te — to minimalizm o wiele za ciasny dzisiaj. Cóż począć ze wznowionym *Teatrem Ludowym,* który — jak dotąd — daje jeszcze mniej niż przed wojną?

Dwa pozostałe periodyki: *Listy z Teatru* pod redakcją W. Natansona i *Łódź Teatralna* — są właściwie prospektami teatrów krakowskich i łódzkich i dźwigają pomniejszające ich rolę serwituty reklamowe. *Listy z Teatru* wyróżniają się w stosunku np. do przedwojennego *Teatru Warszawskiego* — pisma najlepszego wówczas w owym typie, wydawanego przez teatry T. K. K. T. pod redakcją Tymona Terleckiego — przez znacznie szerszy zakres ambicji informacyjnych: więc zorganizowanie wyczerpującej kroniki teatrów zagranicznych, naświetlenie wystawianych w Krakowie sztuk w krótkich i przejrzystych dla nieprzygotowanego widza, a przynoszących nieraz nowe dane artykułach. Część postulatowa *Listów z Teatru* jest wyraziście, choć skromnie zarysowana:

rona współczesnego teatru poetyckiego, zachowanie umiarkowanej równo-
igi między „formistycznymi" zapędami teatru a „literacką" obojętnością
obec wszystkiego na scenie, co nie jest słowem. Pismo korzysta ze współpracy
eratów, jednakże występujących na jego łamach raczej w tonie popularyza-
jno-sprawozdawczym, publikuje wyjątki z trudno dostępnych współczesnych
amatów polskich i zagranicznych. To rzeczowe wydawnictwo, przy mini-
alnych ambicjach i braku napięcia ideologicznego, spełnia przecież poży-
czną rolę.

Wreszcie *Łódź Teatralna* zorganizowana jest na zasadzie *quasi*-monogra-
cznej, tj. daje uproszczone pisane przez specjalistów komentarze literackie
teatrologiczne do utworów inscenizowanych w teatrach łódzkich, według
hematu: tło historyczne — geneza i komentarz literacki — dzieje utworu
teatrach zagranicznych i polskich — wyjątki krytyczne o utworze, itd., itd.

A więc jeden periodyk nieudały, jeden dla scen niezawodowych, i dwa pro-
amy — oto stan naszej publicystyki ściśle teatralnej. W tych warunkach
znowienie *Sceny Polskiej* staje się palącą koniecznością — jeśli nie w tej for-
ie, jaką uzyskała w latach 1936—39 pod redakcją T. Terleckiego, J. Krzy-
anowskiego, M. Rulikowskiego i L. Schillera — to w tej skromniejszej cho-
ażby, jaką nadał jej w latach poprzednich (1924—26) Władysław Zawi-
owski. Zdaje się bowiem, że kontynuacja wydawnictwa w rozmiarach, jakie
iało w latach 1936—39 nie będzie praktycznie możliwa wobec rozproszenia
upy teatrologów skupionych wtedy przy piśmie. Zapewne *Scena Polska*
edług wzoru z lat 1936—39 byłaby zbyt eklektyczna na nasze dzisiaj po-
zeby, gdy stoimy wobec konieczności ideowego zorganizowania teatru.

Równie fatalnie wygląda dział teatralny czasopism literackich (nie mówiąc
innej prasie; np. cztery dzienniki łódzkie nie rozporządzają a n i j e d n y m
d p o w i e d z i a l n y m p u b l i c y s t ą t e a t r a l n y m i często w ogóle re-
gnują z recenzji, lub powierzają sprawozdanie przypadkowemu dziennika-
owi). Czołowe tygodniki nie umieją prowadzić jednolitej polityki teatralnej,
oćby tak minimalnej, jaką robił Słonimski w *Wiadomościach Literackich*
ego postulaty ówczesne: obrona tekstu przed „zakusami reżyserskimi", popie-
nie klasyków i propaganda współczesnego dramatu antymilitarystycznego).
espoły bardzo świadome ideologicznie w innych dziedzinach kultury nie wie-
zą, czego od teatru żądać, — pióro recenzenta podejmuje „coraz kto inny
coraz to gorzej", według przysłowiowej zasady dezorientacji; nie tylko nie ma
owy o fachowej recenzji teatrologicznej, ale nie ma publicystów, którzy by
odjęli funkcję Boya, przez ludzi teatru krytykowanego, ale świetnie pisz-
go, jeśli nie o samym teatrze, to choćby d o o k o ł a teatru, w z w i ą z k u
teatrem, wprowadzającego zdarzenia teatralne w krąg aktualnej dyskusji.
Trzeba tu jednak wymienić kulturalne impresje literacko-teatralne T. Brezy,
mieszczane przez niego przez krótki okres w *Odrodzeniu* — rok II).

Jedynym konsekwentnym autorem nie-teatrologiem, ale żywo teatr obserwu-
cym i dającym cenne impresje literackie, społeczne, obyczajowe, wynikłe
analizy poszczególnych elementów przedstawienia, zdolne wzbogacić wy-

obraźnię człowieka teatru i pomóc mu w pracy, są artykuły krytyczne Ta deusza Peipera w *Odrodzeniu*. Peiper kontynuuje typ obserwacji teatru, jak zaprezentował jeszcze przed wojną (wypowiedzi zebrane w „Tędy"). Ni ujmuje on teatru jako globalnego dzieła sztuki, nie śledzi problematyki sztuk teatralnej *sensu stricto*, nie podejmuje dyskusji nad rozwojem form i ideologii pasjonującej ludzi teatru; recenzje jego przypominają poematy krytyczn Gautiera o teatrze, inspirowane oderwanymi, wyosobnionymi elementam spektaklu, dokoła których narasta piękna impresja, metafora literacka; jest t więcej niż krytyka wyłącznie literacka; Peiper znacznie bystrzej od Boy: obserwuje scenę; można go określić jako pisarza pośredniego, któr nie jest jeszcze teatrologiem, ale dostrzega w przedstawieniu znacznie więce niż tylko tekst.

Stosunek literatów do teatru najdobitniej wyraził Stefan Kisielewski w nrze *Listów z Teatru*: „Do teatru chodzę rzadko i niewątpliwie nie należę do teatro manów; po prostu dreszcz ten jest mi obcy — na przedstawienie patrzę zawsz jak na mówiony utwór literacki, a że utwór wolniej się mówi niż czyta — po dążam myślą szybciej niż słowa aktorów i drażni mnie żółwie tempo i mał intensywność akcji scenicznej". „Asystując przy przedstawieniu teatralnyn zawsze skłonny jestem sprowadzać je do tej dziedziny sztuki, której jest on najbliższe: gdy widzę „Hamleta" — wyobrażam sobie zadrukowane stron książki i żal mi myśli, które przemijają raz wypowiedziane jako „kwestia" podczas gdy w lekturze z taką przyjemnością i korzyścią wrócilibyśmy d nich kilkakrotnie".

To ciasne nastawienie wielu literatów, niczego nie dostrzegających na scenie sprawia, że dotychczas nie posiadamy krytyki teatralnej zdolnej objaśnić wi dzom zadania teatru i umiejętnie jego losami pokierować. Przykładem niefor tunnego wystąpienia, typowego dla „literackiego" stosunku do teatru, jest arty kuł K. Grzybowskiej w nrze 88 *Odrodzenia*, wskazujący na nadmiernie rozbu dowaną stronę inscenizacyjną (zbyt kosztowna dekoracja!) jako na przyczyn kryzysu teatralnego. Więc dyskusja cofa się do podstawowego postulatu: cz teatr ma prawo do indywidualnej ramy plastycznej dla każdej wystawiane sztuki; jest to spór cofający nas w najsmutniejszy okres teatru XIX wieku, do za gadnienia, czy wystarczą trzy *panneau* do komedii, tragedii i opery... Wypo wiedź Grzybowskiej spotkała się z repliką H. Szletyńskiego, więc człowiek teatru, w nrze 94 *Odrodzenia*, pod wymownym tytułem: „W perspektywi ślepego zaułka"!

Na przestrzeni trzech lat naszej publicystyki nie uda się wskazać ani jedne recenzji, nawiązującej do tradycji przedwojennej krytyki „teatrologicznej" mimo że dziś już nie wystarczyłyby jej sprawdziany wyłącznie formalne, po zbawione oblicza ideologicznego, o czym już była mowa; w tym czasie ukazał się zaledwie dwa artykuły teoretyczne, podejmujące teatralny punkt widzenia Tadeusz Kwiatkowski w nrze 30 (rok II) *Odrodzenia* w artykule „Krytyk na cenzurowanym" — nie żąda bynajmniej w recenzji opisu techniki teatral nej, zdolnej zająć wyłącznie fachowca, jakby się zdawać mogło komuś, kt

wysłuchuje pretensji „teatrologów": „Nie technika teatru powinna być ośrodkiem zainteresowania recenzenta, ale zagadnienia merytoryczne przedstawienia teatralnego, więc współgranie wszystkich czynników biorących udział w teatrze, koncepcje aktorskie i reżyserskie itd. Recenzenta może nie obchodzić, w jaki sposób aktor w danej chwili wymawia słowo „drzewo", ale winno go interesować, czy rola aktora postawiona jest zgodnie z charakterem całego widowiska, czy dekoracja jest związana z reżyserią". Ten sam autor, realizując swoje postulaty analizy gry aktora i reżyserii, podjął w zeszycie 3 (rok II) *Twórczości* próbę analizy techniki, temperamentu i różnych sposobów ujęcia ról przez aktorów w jednym sezonie („Aktor na scenach krakowskich"). Jest to jedyna tego rodzaju próba po wojnie, a trzecia w ogóle w polskiej literaturze, po Zawistowskim w *Scenie Polskiej* z lat 1924—26, dającym opis sprawozdawczy inscenizacyj i interpretacyj aktorskich na scenach warszawskich w owym okresie, i po raczej powierzchownych charakterystykach aktorskich Lorentowicza w *Teatrze Polskim* w Warszawie, z lat 1913—38.

Drugim autorem, podejmującym zgodnie z potrzebami nowoczesnej teatrologii problem krytyki, jest Henryk Szletyński („Zagadnienie krytyki teatralnej", *Twórczość*, zeszyt 11, listopad 1946): „Najczęstszym mankamentem recenzji teatralnej jest, że czyni się z niej recenzję teatralną literacką. Krytycy, nie rozumiejąc teatru, opowiadają to, co w teatrze słyszeli, a nie potrafią opowiedzieć tego, co widzieli". „Jeżeli teatralna krytyka rosyjska i krytyka niemiecka od dawna osiągnęły tak wysoki poziom, to udało im się to nie tylko dzięki temu, co w skrócie moglibyśmy nazwać atmosferą teatralną, ale i dzięki doskonale rozwiniętej nauce o teatrze, zarówno historycznej jak i teoretycznej. Wzrost poziomu krytyki w Rosji szedł równolegle nie tylko z rozwojem twórczości teatrów, lecz równocześnie ze wzbogaceniem wiedzy historycznej, bibliograficznej i muzealnej".

Poza tymi pracami odnoszącymi się do metody krytyki teatralnej, wymienić wypadnie nieliczne wypowiedzi postulatowe, próbujące wykroczyć poza minimalne kryterium „wartościowego repertuaru" i żądające wyraźniejszego określenia społecznej i ideologicznej funkcji nowego teatru: K. Wyki „Renesans Zapolskiej czyli omdlenie teatru" (*Twórczość*, zeszyt 3, marzec 1946), „Leon Schiller o teatrze masowym" (Sprawozdanie z odczytu. *Wieś*, r. III, nr 20), Leon Schiller „Najpilniejsze zadania teatru polskiego" (*Myśl Współczesna*, nr 3—4, wrzesień 1946).

DEZYDERATY

Po trzech latach doświadczeń raczej gorzkich wydaje się, że najbliższym zadaniem teatru polskiego powinno być zmontowanie wzorowego, centralnego laboratorium, przy rezygnacji z niefortunnego „umasowienia"; przedyskutowanie ideologicznych przesłanek nowej sceny; dalej — celowa organizacja dramatopisarstwa i komentarza literacko-inscenizacyjnego do wystawianych utworów; wreszcie zbudowanie biblioteki wydawnictw zarówno podręcznikowych,

jak dramatycznych z objaśnieniami teatralnymi, umożliwiającymi wystawienie ich przez zespoły prowincjonalne, w sposób zgodny z wymaganiami sztuki współczesnej i w ramach współczesnej pedagogiki ludowo-kulturalnej (odpowiednik francuskiej *Collection Mise en scène* z udziałem Dullina, J. L. Barrault, Baty i in.).

1. Organizacja wzorowej sceny centralnej. Projekt Schillera mógłby służyć jako podstawa dyskusji. Przewiduje on trzy typy scen o zadaniach artystyczno-wychowawczych: monumentalny Teatr Narodowy (inscenizacja polskich dzieł poetyckich wielkiego formatu, „podkreślających odrębność naszej dramatyki i teatru", przygotowanie repertuaru „żelaznego, którym teatr rozporządzałby stale, nie wygrywając, jak to dotychczas bywało, swych nowo wystawionych sztuk do ostatniego widza"), Teatr Eksperymentalny i wreszcie Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego, „awangardowa placówka demokratycznej sztuki teatralnej; szkoła wychowania moralnego, kulturalnego i politycznego szerokich mas". Ponieważ ostatni ten teatr kumuluje w sobie cechy dwóch poprzednich i Schiller poświęca mu najwięcej uwagi, może być uważany za zasadniczy w tym planie.

Widowiska mają tu być objaśniane za pomocą komentarzy, wygłaszanych lub wyświetlanych, albo za pośrednictwem programów, rozdawanych widzom. „Teatr dążyć będzie do tworzenia nowych form dramaturgicznych i inscenizacyjnych, wynikających z potrzeb nowej widowni, z jej ideologii i jej roli dziejowej w odrodzonej Polsce". Repertuar, podzielony na osiem grup, obejmowałby w układzie progresywnym, od łatwiejszych do coraz trudniejszych widowisk:

1) utwory dostępne dla wszystkich, najmniej nawet społecznie i artystycznie przygotowanych widzów: wodewile z życia ludowego, o tendencjach demokratycznych, typu Nestroya czy Ferdynanda Raimunda lub melodramaty w guście „Dwóch sierot" d'Enneryego, — nowe, zrewidowane historycznie, ideologicznie wyprostowane opracowania Anczyca „Kościuszki pod Racławicami", Bełcikowskiego „Przekupki warszawskiej" w formie ulubionych u nas „sztuk ludowych ze śpiewami i tańcami"; nowe adaptacje „Królowej przedmieścia" Krumłowskiego, „Kaśki Kariatydy" Zapolskiej, „Popychadła" Szukiewicza;

2) przeróbki utworów powieściowych: W. Hugo „Nędznicy", Dickensa „Powieść o dwóch miastach", Prusa „Powracająca fala" itp.;

3) sztuki o treści historyczno-politycznej, w obróbce wyjaśniającej tło społeczne, w ramach inscenizacji odtwarzającej chwilę dziejową: „Krakowiacy i górale" Bogusławskiego-Kamińskiego, „Powrót posła" Niemcewicza, „Rzeczpospolita gromadzka" Br. Jasieńskiego, „Święta Joanna" G. B. Shawa, „Wilki" i „14 Lipca" Rollanda;

4) cykl wielkich faktomontażów historycznych, „dramatów ideologicznych, dokumentalnych, bezfabularnych", opracowany przez literatów, historyków i znawców zagadnień politycznych: „Dzieje Demokracji Polskiej",

w dwunastu wielkich spektaklach, począwszy od upadku Rzeczypospolitej szlacheckiej, poprzez Insurekcję Kościuszkowską, Legiony, powstanie listopadowe, Emigrację (Zaliwski, Worcell, Heltman; Ściegienny, Dembowski, Kamieński, Mierosławski, — *Trybuna Ludów*, rok 1863, Komuna Paryska, „Proletariat", r. 1905, — aż do okupacji hitlerowskiej i czasów najnowszych). „Forma dramaturgiczna — pisze Schiller — tych widowisk przypominałaby swą konstrukcją scen luźnie z sobą związanych strukturę widowisk ekspresjonistycznych. Inscenizacja nie kusiłaby się o efekty iluzjonistyczne, zerwałaby z opisowością dawnego realizmu, przestrzeń sceniczna rozwiązana byłaby symultanicznie";

5) „widowiska dydaktyczne w formie reportażów, dyskusji udramatyzowanych itp., osnute np. na tematach: naukowa organizacja pracy, zjednoczenie świata pracy, imperializm kapitalistyczny i jego obrońca — faszyzm itp.;"

6) wybrane arcydzieła dramatyki cudzoziemskiej dające się zinterpretować historycznie i społecznie: dramaty królewskie Szekspira, Moliera „Skąpiec", Beaumarchais'go „Cyrulik sewilski" i „Wesele Figara", Musseta „Lorenzaccio", Lope de Vegi „Owcze źródło" itp.;

7) „polską wartościową twórczość dramatyczną z „Dziadami", „Kordianem", „Horsztyńskim", „Balladyną", „Nieboską", „Irydionem", „Różą" i komediami Fredry na czele";

8) utwory dramatyki chłopskiej i mieszczańskiej, osnute na motywach ludowych: „Gody weselne", „Rok staropolski", „Misterium o Bożym Narodzeniu", „Misterium wielkopostne i wielkanocne", komedie rybałtowskie

2. Celowa organizacja dramatopisarstwa. Jak wynika z doświadczeń trzech lat, bezużytecznym okazał się schemat eklektycznego teatru repertuarowego", jakkolwiek wciąż jeszcze jest to panujący typ teatru w Polsce; podobnie „skompromitowany" został repertuar — zarówno klasyczny, jak nowy — w selekcji przeprowadzonej pod kątem nowych potrzeb. Reforma na tym odcinku zacząć się musi od starannego przesiania istniejących pozycyj repertuarowych, przeprowadzenia niejako „ideologicznej adaptacji", przez dobudowanie komentarza teatralnego (w formie np. dopisanego prologu — sceny, wyjaśniającej sytuację historyczną i społeczną) czy literackiego (dodany bezpłatnie do biletu program).

Obfitość naszej współczesnej literatury dramatycznej i rozmaitość jej rozwiązań powinna być wyzyskana tak, by wysiłki nie marnowały się; przedyskutować należy plan kolegialnej niejako współpracy literatów i teatru. Nie jest prawdą, że literat nie zdoła wykonać zamówienia proponowanego przez teatr w ramach konsekwentnego planu repertuarowego; projekt Schillera przewiduje wciągnięcie literatów do montażu cyklu „Dzieje Demokracji Polskiej", nie zakładając bynajmniej, że w ten sposób uda się wyprodukować arcydzieła literatury dramatycznej. Teatr rozporządza środkami sobie właściwymi, wystarczającymi, by przygotowany przez literata scenariusz uczynić dziełem

sztuki; o faktach takich dostatecznie poucza historia teatru, który posługiwał się piórami Kotzebuego, Sardou czy Nestroya, tworząc wielkie epoki sceny. Z jakim sukcesem artystycznym można przyswajać teatrowi materiały już istniejące, dowodzą np. przeróbki Tuwima starych fars polskich Dobrzańskiego i Ruszkowskiego, inscenizacje „Dziejów grzechu", „Zbrodni i kary", „Zwycięstwa" Conrada, wykonane przez Schillera w Warszawie i we Lwowie, inscenizacje dawnych pieśni, melodramatów, komedio-oper i scen obrzędowych, opracowanych również przez Schillera w ramach widowisk: „Kram z piosenkami", „Pastorałka", faktomontaże współczesne Jerzego Tepy: „Fraülein Doktor", „Ivar Kreuger" itd., — że wymienimy tylko przykłady polskie, a pamiętać też trzeba o doświadczeniach rosyjskich („Zdobycie pałacu zimowego", inscenizowane na wolnym powietrzu), niemieckich (teatr polityczny Piscatora) i innych. Nic więc nie stoi na przeszkodzie, by nowoczesny teatr zamawiał u pisarzy, w ramach ściśle określonego planu, odpowiednio przygotowane teksty dramatyczne, jak to z powodzeniem od dawna już czyni film.

3. Dopiero celowo zorganizowany w centralnym warsztacie teatralnym wysiłek najaktywniejszych naszych artystów, nierozproszonych na przypadkową i chaotyczną, o wątpliwej wartości i bez widoków na przyszłość robotę w prowincjonalnych, eklektycznych, dorywczych robotach teatralnych, pozwoli ustalić jednolite oblicze ideologiczne i artystyczne współczesnej sceny polskiej, umożliwi zorganizowanie nowoczesnego szkolnictwa teatralnego i biblioteki zarówno teoretyczno-naukowej i krytycznej, jak zbioru przygotowanych na nowo do wystawienia tekstów; takie dopiero skupienie stworzy potrzebę poważnego periodyku teatrologicznego, jakim była *Scena Polska*.

Zagadnienie teatru jest jedno. Od rozwiązania podstawowego zadania zależy reszta — i nie ma tu problemów wyosobnionych. Dziejów teatru nie tworzą poszczególni artyści; stan sceny jest produktem zorganizowanej sytuacji kulturalnej, i zadaniem naszym jest stworzyć bazę dla owej sytuacji. O konieczności takiego postępowania uczy doświadczenie historyczne zarówno wielkich epok teatru, które wydały mistrzów sceny i dramatu europejskiego, sumujących niejako dziesiątki lat eksperymentów i dziesiątki prekursorów mniej świetnie błyszczących, jak i doświadczenie owych mniej znacznych okresów, gdy teatr służył dworowi lub mieszczaństwu w ramach celowo zorganizowanego systemu protekcji, centralizacji, użytkowości ideologicznej.

GIAMBATTISTA MARINI

ADONE

O naszym dawnym teatrze wiemy bardzo mało. Jeszcze mniej dochowało ię bezpośrednich opisów przedstawień, z trudem odtwarzamy szkicowy zarys ycia teatralnego. Prezentowany tekst, po raz pierwszy powierzony drukowi, naluje w sposób doskonały barokowe teatrum, o którym tak mało i tak mo-olnie złożył zdań Adam Jastrzębski, członek kapeli nadwornej Zygmunta III, óźniej Władysława IV, jedyny naprawdę wiarygodny świadek ówczesnego ycia teatralnego. W swym „Gościńcu albo Krótkim opisaniu Warszawy" 1643) opisuje on poetycznie kunszty i szruby, łodzie i burzliwe morze baro-owego teatru. To, co bez większego zrozumienia i sucho notuje nasz war-zawski przewodnik, w gładkie oktawy ujął ówczesny poeta.

Zrezygnujmy wszakże z mistyfikacji: poeta to nie nasz i nie o naszym wła-ysławowskim teatrze śpiewającym tu mowa. Podany niżej fragment, będący pisem przedstawienia, które Merkury wyprawia dla Wenery i Adonisa, to rzekład ostatnich 30—32 oktaw piątej pieśni „Adone" Jana Baptysty Ma-iniego (1569—1625). Poemat ten stanowi wielką pozycję literacką i księgar-ką siedemnastowiecza, coś na kształt syntezy baroku rozwleczonej na 40.000 ierszy. Znalazł on w Polsce kilku tłumaczy, z których najwybitniejszy, Andrzej Morsztyn, przełożył pieśń czwartą.

Niżej zamieszczony fragment przekładu pochodzi spod nieznanego pióra. Ów anonim przyswoił całą machinę Mariniego w sposób doskonały. Nie po-rawia wprawdzie autora, czym w zgodzie z praktykami ówczesnych tłumaczy noże się poszczycić Podskarbi Koronny, ale imponuje ścisłością przekładu, dokładnym zachowaniem miary wierszowej oktawy, a często nawet szeregów ytmicznych w jej obrębie. Zadziwia tyleż pracowitością, co inwencją spe-jalnego typu, świadczącą o bardzo rygorystycznym pojmowaniu zadań tłu-nacza: można cytować wcale gładkie strofy, w których kolejność wyrazów, nawet ich użycie w przypadkach odpowiada oryginałowi.

Drobny fragment poematu posiada wartość co najmniej dwojaką. Otrzymu-emy szeroki przegląd zjawisk: dowiadujemy się o składzie „towarzystwa", eżyserii, balecie, ilustracji muzycznej, maszyneriach, dekoracjach, światłach, owiadujemy się wreszcie o samej sztuce z wdzięcznymi zabawami połączonej.

Autor zadbał nawet o taki szczegół, jak poczęstunek na sali podczas przedstawienia.

To wartość dokumentarna fragmentu. Gdybyśmy pytali o walor czysto literacki, jedno szczególnie należy podkreślić: rzetelne przetopienie słowa poetyckiego w kotle barokowej wyobraźni. Przedstawienie organizuje wprawdzie dla bogini bóg Merkury, ale mimo to za chwilę czytamy: „jakoby z górnych gmachów zszedł". Doskonała fikcja literacka, obwarowana ponadto kanonem mitologicznym, stoi tutaj bowiem o krok od realizmu. Prawdopodobnie Marini opisuje jakieś konkretne i znane mu przedstawienie. Być może, że wypłaca dług wdzięczności. Czyni to wszakże tak, że dzisiaj, po latach trzystu, śledzimy z pełnym uznaniem doskonałe pióro, zwartą kompozycję, kokieterię zakończenia, bliski nam wreszcie zabieg przyspieszenia narracji w mowie pozornie zależnej.

Z dwu siedemnastowiecznych a niekompletnych kopii tego tłumaczenia jedna spaliła się prawdopodobnie w Warszawie, druga przechowała się w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie (sygn. 1886) i stała się podstawą naszego przedruku. Rękopis wymieniony, chociaż staranny, nie zawiera zupełnie znaków przestankowych. Mimo to ingerowaliśmy jedynie w wypadku oczywistych pomyłek kopisty, pozostawiając jednak kilka zdań trudnych do zrozumienia oraz dziwne spolszczenia nazwisk. Wprowadziliśmy znaki przestankowe oraz — rzecz oczywista wszędzie tam, gdzie wymagania wiersza na to pozwalają — dzisiejszą pisownię.

Noc się tymczasem na Niebo wróciła
Na dźwięk ust wdzięcznych jakby zazdrościła,
Od lekkich godzin pośpiesznie niesiona
Światło zabiła w ciemność uzbrojona.
Za słonecznymi szły siostry marami
Z niezliczonymi gwiazdy pochodniami,
A świat zaś wszytek odziany w ciemności
Zda się być grobem umarłej światłości.

Ledwo co w salę para wstępowała
Miłosna, co się za ręce trzymała,
Gdy się złocista scena otworzyła
I na kształt słońca wieczór objaśniła.
Nie wierzę, żeby światła więcej było,
Choćby się czwarte Niebo otworzyło!
Pałace, lasy, obrazy odkryła,
Gdy się zasłona Pańska otworzyła.

Chce piękny widok Merkury wystawić
    I nim Adona szczęśliwego bawić.
Sam Merkuryusz osoby gotuje,
    Sam wszytkich ćwiczy i sam ich próbuje,
Na smętne części i wesołe łączy,
    Jako do czego w kim sposobność baczy.
Ani przypuścić nie chce najemnego
    Do odprawiania motłochu podłego.

Rząd, Tragedyja, Bajka, Inwencyja
    Odprawowały, z nimi Harmonija,
Także ozdoba, żart i Komedyja,
    Subtelność, wdzięczność, więc i energija.
Mistrzynią była Wymowa ćwiczona,
    A Poezyja także przełożona.
Liczba, wiersz, miara wespół z sobą stały
    I o Muzyce spólną pieczą miały.

Nadobnej parze złote krzesła dano
    Tam, kędy wszytko mogło być widziano,
A oto pierszy z wszytkiej mądrej młodzi
    Nosiciel poselstw Niebieskich wychodzi
I gdy śpiewając rzecz samę przedkłada,
    Jakoby z górnych gmachów zszedł, powiada.
Rzeczą tą, która była przedłożona,
    Smętny przypadek miał być Akteona.

A za Prologiem Akteon z trąbami
    Wyszedł, z łukami, ze psy, z oszczepami,
Kupą czeladzi zewsząd otoczony,
    Każdy z nich strojny, w oszczep opatrzony.
A kiedy ich część w lasy wyprawuje
    I tropy śledzić zwierza rozkazuje
I gdy po różnych szczwacze miejscach stawia,
    Z różnych myśliwstwo dowodów wysławia.

Skoro się trąby rozgłaszać poczęły,
    Z krzaków i z tarnia wyskakiwać jęły
Srodze rachmanne zwierzęta kupami
    Między jałowcem i między mirtami.

I widział Adon z Theatru skaczące
    Kozy, jelenie, sarny i zające.
Część ich pod suknią Bogini wpadały
    A część się schować w jego łono chciały.

Ale w minucie myśliwstwo zginęło,
    A ono miejsce nowotny kształt wzięło,
Bo na obrotnych osiach posadzone
    I na zawiasach biegłych zawieszone
Więc i do ziemi mocno przytwierdzone,
    Czyni obroty różne i przestronne
I swe obrotne ciężary piastuje
    I kraje z krajem na koniec stosuje.

Jako świat w jednym okręgu złączone
    Dwa Hemisphery stosuje spojone
Swym horyzontem, co z wierzchu samego
    Rznie na dół część w pół koła powszechnego,
Jak ta machina, co się wkoło snuje
    W jednym Theatrze — różne pokazuje.
Jeno, że tam ten tylko dwie zajmuje
    A tu ich więcej niż dwa opasuje.

Tak, że ilekroć nowotne widzenie
    Zechce przed cudze wystawić wejrzenie,
Ukaże postać miejsca odmienioną
    We mgnieniu oka machina przestronna,
Co w dętej szrobie z lekka się kieruje,
    A nikt żadnego zgiełku nie poczuje
I jest w obrocie misterstwa takiego,
    Że oko widząc nie postrzeże tego!

Dzierżą machinę rozliczne podpory,
    Biegle stojące tragarze, zapory,
Drzewa mosiądzem potężnym obite,
    Mocne łańcuchy i żelaza lite
I różne sprzęty i wymysły różne;
    Z takiegoż kruszcu więc i goździe możne.
I tak się z sobą te rzeczy zgadzają,
    Że w swym porządku nic się nie mięszają.

A gdy Thebański chłopiec się zapuścił
W łowy i łąkę zieloną opuścił,
Zaraz się w piaście dęty kij przestronny
I okowany obrócił ruszony.
Gotowość i twarz scena odmieniła
I w wejrzenie się insze obróciła,
Więc i za płótna spadnieniem pierszego
Kształt pokazuje wejrzenia inszego.

Są miejsca chłodne, wesołe pustynie,
Czyste krynice i ciemne jaskinie.
Tam Hippokrene leje srebra żywe,
Tu Parnas czoła dwie podnosi krzywe.
Schodzi z gór pięknych na dół z Syrenami
Apollo z swymi mądrymi Pannami
I lekkie tańce na ziemi sprawują,
Jakimi Koła Niebieskie się snują.

Każdy stosuje z instrumentem kroki,
(W który gra) pieśni, postępki i skoki.
I ręką, nogą, usty z swojej strony
Biją wraz: ziemię, powietrze i strony.
Po tańcu w oka mgnieniu obróciło
Misterstwo koła, które w sobie kryło,
A kręcąc biegun, którym się wspierało,
Kształt na Theatrze nowy pokazało.

Po tej zabawie lasy się odkryły,
Więc i Diannę z sobą wystawiły,
Co w Gargafią dolinę rzeczoną
Przyszła do cieniów będąc utrudzoną
I wszytko z siebie odzienie złożyła
I upalone członki swoje myła.
Tamże mokrymi między krzyształami
Chwilę strawiła gadając z Nimfami.

Znowu się scena nagle obróciła
I Centaurami on plac napełniła.
Jedni z nich ostre kopije trzymali
A drudzy ciężkie buławy dźwigali.

Krom szczególnego na ręku puklerza
Nie okrywała żadna rzecz Rycerza.
Wtem krzyknie trąba: Do koni! Do koni!
Rychło do bitwy! Do broni! Do broni!

Zda się, że z gniewem do siebie skoczyli,
Zdą się, że i krwią piasek już zbroczyli,
Lecz tę nauka wojnę sprawowała,
Raz ją mięszała, raz ją rozerwała.
A gdy się jedni z drugimi ścierali,
Broń o broń, tarczą o tarczą zbijali,
I gdy się z przodku i z tyłu w takt bili,
Uciechę w pojśrzód strachu przynosili.

Gdy Adon piękny zabawy pilnuje,
Chcąc go ochłodzić Miłość przystępuje.
Złotą i srebrną czarę mu podała,
Każda Niebieski napój w sobie miała.
Ile dość może być do posilenia,
Skosztował tylko dla zeł odwilżenia,
Bo inszy pokarm — skąd większy smak czuje —
Uchem przyjmuje i okiem smakuje.

Gdy część zabawy trzecia nastąpiła,
Znowu się scena chyżo obróciła
I ukazał się Akteon strudzony,
Kurzem przypadły i znojem spocony.
Za czym chciał chartom wytchnąć spracowanym
I psom odpocząć gończym zmordowanym.
Zebrawszy sieci, wchodzi w leśne cienie,
Od sług na stronę sam na odpocznienie.

Skoro się ta część trzecia odprawiła,
Zabawa niemniej wdzięczna nastąpiła:
Widać tam morze — czyli krzyształowe,
Nie wiem, czy srebrne, czyli szafirowe,
Którego się dno w korale ubrało,
Mchem i wpół ostrem i mułem odziało.
Błękitnym wody poruszeniem wrzały
A morskie świnie po wierzchu pływały.

Maszty skrzydlate żagle rozwijały,
W niestałym polu ze dwuch stron bieżały.
Z wielkim się krzykiem armaty zbijały
I z wielkim trzaskiem wojnę zaczynały.
Tymczasem świetne Jowiszowe strzały
Złocistą pręgą Niebo malowały,
A po powietrzu długimi znakami
Krzywych ciskały wężów językami.

Błyska się Niebo i bronie błyskają
I niepogodne wody się wzdymają.
Po mokrych drogach gęstą wodę dają
Obłoki — a krew hufce wylewają.
Ogień go najdzie, kto się kryje broni,
A w wodzie ginie, kto się ognia chroni.
Drugi krwią, ogniem i wodą dotkniony —
Wraz utopiony, zabity, spalony!

Taka nawałność, wraz wojna powstała,
Że rzecz prawdziwej zmyślona zrównała,
Ale się niebo wnet wypogodziło
I morze się też wnet uspokoiło,
A tęcza mokry rąbek rozpuściła
I na powietrzu czystym rozwiesiła.
Zginęły nawy i morze zniknęło,
Zniknęła tęcza i wszytko zginęło.

Co gdy się stało, scena się zamyka,
A widać jako krynica wynika,
W której Dianna z Panny obnażona
Widok czyniła oczom Akteona,
Która go ręką jedną pozbawiła
Serca, i ludzką postać mu zmieniła.
Płeć kosmacieje, róg na głowie wstaje,
Nędzny myśliwiec jeleniem się staje.

A skoro się to odmienienie stało,
Niebo pogodne nagle zbłękitniało,
Miesiąc z gwiazdami piękny wyskakuje,
Co pola srebrem czarnawe maluje.

A kierując się Arturus ospały
Za świtem zlekka dzień wychodził biały.
Prawdziwym się być słońce świtem zdało,
Co mgły spędzało, cienie oświecało.

A wtem się piętro z spodku wywyższyło,
Co półokrągłe miejsce rozszerzyło.
Tam się widzenie pyszne ukazało,
Które stół długi i bogaty miało,
Przy którym wszytko Boskie zgromadzenie,
Stroje ich takie i takie jedzenie,
Takie bogactwa i takie jasności —
Zda się, że niebo zeszło na niskości.

A wtem muzycki koncert głos wydaje,
Co z góry, z dołu i boku powstaje.
Instrumenta się różne rozgłaszały,
Dęte się wzajem i ręczne zgadzały.
I niskie pienia i wysokie brzmiały,
Gdy się odprawiał on bankiet wspaniały.
W różne się sobie odzywają krzyki
Z Nimf mutetami miłości muzyki.

Już na drabiny szczeblu szóstym stała
Noc, po której się na horyzont brała,
Kiedy się jeleń w górze ukazuje,
Co go psów kupa z ludźmi naśladuje.
Ale już nie mógł Adon więcej zgoła
Podnosić oczu, ani trzymać czoła,
Zaczem na łonie swej lubej schylony
Położył głowę ciężkim snem zmorzony.

Jak pospolicie, kiedy mak czerwony
Słońcem w pogodę zarannym dotkniony
Głowę ospałą spuszcza na ramiona,
A sam na róży i lilii kona —
Tak się w tej łono skłania brew ospała,
Co się ciężarem tym nie urażała.
Ani pierzniczek tam temu smaczniejszy,
Ani tej ciężar mógł być przyjemniejszy.

I z tej przyczyny końca ostatniego
Nie mógł obaczyć przypadku smętnego:
I jak młodzieniec odniósł srogie rany,
I jako od psów umarł poszarpany,
I Autonoi nie słyszał płakania
I Aristego z Kadmem narzekania,
Bo ludzka Pani, co go piastowała,
Zbudzić go do dnia nowego nie chciała.

Już konie światła nosiciel skrzydlate
Stroił w wędzidła i szory bogate,
I dźwiękiem złotych monsztuków wzbudzona,
W pogodę nad swój zwyczaj obleczona,
Łąk Karmicielka piękna się porwała
I z rumianego pierza powstawała,
Aby Niebieską rosą nakarmiła
Trawę, i ziele i kwiat napoiła.

Kiedy się ocknie Adon i obaczy,
Że słońca promień w okna bije rątszy,
Potarł brwi palcem i wstał ocucony,
Od Merkurego i Pani proszony.
Piękna Wenera rękę mu podała
I drogą, co się z podwórzem stykała,
Wiodła go w ogród, który swymi chłody
I Elizejskie zwycięża Ogrody.

Podał do druku i komentarzem opatrzył *Julian Lewański*

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

„CELESTYNA" W KONCEPCJI POETYCKIEJ ROJASA, ACHARDA I L. SCHILLERA

I

Wystawiona na wiosnę 1947 r. w Łódzkim Państwowym Teatrze Wojsk Polskiego w reżyserii L. Schillera „Celestyna" Ferdynanda de Rojasa w adap tacji scenicznej Acharda pozostanie niewątpliwie wielką pozycją w histor polskiego teatru. Niezwykłość zamierzenia, rzucającego na współczesną widow nię późno-średniowieczną koncepcję poetycką, śmiałość ukazania dzisiaj tema tyki mniej niegdyś — przynajmniej w czytaniu — rażącej, dziwność jej kształt rodzajowego, bardzo specjalny realizm, pieczołowitość opracowania scenicz nego, twórczy wkład reżysera i artystów — musiały siłą rzeczy wstrząsną widzem.

Wobec nieprzeciętności zdarzenia jest rzeczą zrozumiałą, że zarówno zwy kłemu widzowi jak i krytykowi trudno się było zdobyć na „jednolitość wra żenia", na wyraźne stanowisko afirmacji lub negacji. Łódzka „Celestyna budziła zachwyty i równocześnie zastrzeżenia, zastrzeżenia i równocześn zachwyty. A zastrzeżenia dotyczyły spraw różnych: jednych — i to be względu na własną przynależność światopoglądową — raziła amoralność uka zanego środowiska, innych jej „oprawa religijna"; jeszcze inni zarzucali je łatwizny realistyczne lub nawet brak zmysłu historycznego. Pioruny bił zwykle nie wiadomo w kogo: w Rojasa, Acharda, J. Gomulickiego (tłumacza reżysera czy artystów. I nic dziwnego. Arcydzieło gorącej krwi hiszpańskie przyszło do widza bądź co bądź nieprzygotowanego. Nie mógł tu pomóc wy siłek *Łodzi Teatralnej* (nr 6), usiłującej zbliżyć dzieło do widzów za pomoc artykułów, i oryginalnych (S. Ciesielska-Borkowska, Z. Szleyen), i tłumaczo nych, skoro jest faktem, że nikt u nas prawie nie czytał ani oryginalnej „Cele styny", ani przeróbki Acharda; skoro mało kto zdawał sobie sprawę, jak pozycję w literaturze światowej ma hiszpańska „Celestyna", jak dalece stał się ciałem i krwią późniejszych osiągnięć literackich. Wreszcie, z jakich korzen wyrosła i do jakiego stopnia zajmuje pozycję kluczową w dziejach europej skiej kultury literackiej.

Nie porywając się na całokształt zagadnień, myślę, że nie byłoby od rzeczy wietlić rzeczywistość łódzkiej „Celestyny" w obrębie tych sfer koncepcji tyckiej, które markuje afisz, zestawiając obok siebie nazwiska Rojasa, harda, J. Gomulickiego, L. Schillera i artystów-odtwórców. Nie będzie to dium dziejów „Celestyny", wielokrotnie wykorzystywanej literacko w ciągu ków (np. Cervantes, Lope de Vega, Felicinio de Silva, Sancho Munion, Juan driguez Florian, Francisco de las Natas, Alfonso Velasquez de Velasco, Joam Rimero da Cepeda, Zorilla etc.) [1], lecz rozpatrzenie jej w kilku, nas tu cjalnie obchodzących koncepcjach. Bo trzeba sobie wyraźnie zdać sprawę, mamy tu — mimo jednego i tego samego podłoża tematyczno-fabularnego — ka odmiennych koncepcyj, co wiąże się przede wszystkim z tym, że przecenie pewnej formy rodzajowej w inną musi nieuchronnie pociągnąć za sobą głębne zmiany w ujęciu tematu poprzez jego podłoże ideologiczne.

Przypatrzmy się najpierw koncepcji F. de Rojasa. Dostępna mi literatura ukowa raczej luźno zestawia ją — podkreślając jej genialność i oryginalć — z dalekimi od niej rodzajowo płodami prateatru i teatru hiszpańskiego manca, teatr ludowy i religijny) — potem obficiej z twórczością komediową VI w., z Lope de Vega, Szekspirem itd. Wprawdzie wyposaża autora w znaność łacińskiej komedii średniowiecznej i napomyka o literaturze wczesnomanistycznej [2], jednak nie wydobywa wyraźnie pozycji „Celestyny" na żadm nurcie rozwojowym dotychczasowej literatury.

Niewątpliwą trudność stanowi tu charakter rodzajowy „Celestyny", która uje się być pod tym względem amfibią. Z jednej strony kształt dramatyczny: log i sugestia określenia rodzajowego (początkowo komedia, niebawem tragimedia) — a więc w sumie sugestia sztuki teatralnej, z drugiej przecząca tej estii rozciągłość (początkowo 16, potem 21 aktów), nakazująca ją wiązać dziejami prozy powieściowej. Przy roztrzygnięciach zapomina się o tradycji ratury łacińskiej średniowiecza, wciąganej w orbitę literatury narodowej daj z zasady tylko przez historię literatury polskiej, ubogiej w polskie płody rackie pierwszych a spóźnionych już wieków swej kultury. W ten sposób ratura łacińska wieków średnich jest odgradzana najczęściej wbrew rzeczystości i prawom życia od ciągłości i wspólnoty tradycji kulturalnej narodów chodnio-europejskich. A w niej — naszym zdaniem — trzeba szukać korzeni elestyny".

Nie zapominajmy, że twórczość średniowiecza płynęła dwoma łożyskami. żyskiem młodszym, ludowym, w niezupełnie dotąd wyjaśnionej symbiozie rwiastków rodzimej pogańskiej tradycji i pierwiastków religijności formonej przez Kościół (niech o tym świadczą dzieje teatru religijno-ludowego) — bżyskiem starszym kultury antyku, rozcieńczającej się z biegiem czasu a pienowanej przez koła ówczesnych erudytów: duchowieństwo świeckie i klaorne oraz — w konsekwencji — przez szkołę. Strumień twórczości płynący rszym łożyskiem wzbierał z biegiem wieków, wyrzucając na wierzch zjaska twórcze nowe i oryginalne, zrodzone przez życie samo; potężniał i mienił wszystkimi odcieniami, jakimi mieniło się zmienne, rozkwitające w nowe

kształty życie. Natomiast drugi strumień raczej kurczył się z biegiem wieków w węższą strugę — mimo pewnego wzmożenia na sile w okresie odrodzeni karolińskiego — dzieląc los każdej kultury zamkniętej w kręgu elity; niemnie przetrwał kilkanaście wieków, aż znalazł ujście w wielkim ruchu humanistycz nym, dla którego przez tych kilkanaście wieków hodował wśród elity podatn grunt, chłonny dla recepcji kultury antyku, jawiącej się teraz z ożywczą sił w nowo odsłoniętych źródłach.

Strumień średniowiecznej kultury antyku miał w swoim posiadaniu pewn szczupłą ilość skarbów: dzieła pisarzy greckich i rzymskich, które z pietyzmem hodował, komentował i naśladował, oraz pewną tradycję kultury antyczne która — nie zasilana nowymi źródłami — raczej ubożała, zacierając swoj wyrazistość, tym bardziej, że się jej do pewnego stopnia przeciwstawiał Kośció niechętny pogaństwu. Zresztą wytworzyła się paradoksalna sytuacja: ci sam ludzie otaczali ją zazdrosnym kultem, którzy powinni byli *ex officio* ją tępić duchowni-erudyci, jedyna niemal elita intelektualna średniowiecza. Losy auto rów starożytnych były różne, niektórzy zostali *ex post* „ochrzczeni", jak Wer gili, Cycero, częściowo Seneka, łącznie z ostatnim stoikiem, Boecjuszem, ofi cjalnym kandydatem do kanonizacji; inni życzliwie tolerowani, jak Horac i Owidiusz, mimo jego znanej średniowieczu „Sztuki miłości". Jeszcze inn „gubili" się w ciągu wieków średnich, jak Plaut, o którego 12 komediach n 20 zapomniano prędko, lub Seneka jako tragik, którego znajomość zaledwi zostawiła ślady w IX i X wieku, a w którego twórczości już się Notkar Labe (z St. Gallen, †1022, autor komentarza do Boecjusza) nie orientował[3]. Wy jątkowe szczęście miał Terencjusz, którego 6 komedyj czytano i komentowan w szkole przez całe wieki średnie, a szczególnie za czasów odrodzenia Karo lińskiego, mimo że, zaiste, mocno nie szedł w parze z katolicką nauką o mo ralności, i mimo że niejednokrotnie był właśnie dlatego zagrożony w swyn uprzywilejowaniu.

Kurczył się nie tylko krąg tekstów antycznych znanych wiekom średnim ale i znajomość kultury antycznej, co doprowadziło do najdziwaczniej wy koszlawionych o niej pojęć. Nie dziwmy się: kopiści i kompilatorzy średnio wieczni utrwalali błędy i pomyłki; utrwalone i powielone nabierały powag autorytetu, przeciw któremu nie miało mocy ani sporadyczne sprostowanie ani czyjaś — już późniejsza — trafna domyślność.

II

Nas tu szczególnie obchodzą te rzeczy na odcinku sztuki teatralnej i teatru Dwie przede wszystkim sprawy uległy powoli zupełnemu zaćmieniu: rozu mienie samego teatru antycznego, sposobu jego inscenizacji — i rozumieni dwóch podstawowych pojęć rodzajowych dramatu antycznego: komedii i tra gedii.

Czy u genezy nieporozumienia stanęły informacje Liviusa (VII, 2) i Vale riusa Maximusa (II, 4) o Liviusie Andronicusie, twórcy dramatu rzymskiego?

zy niejasna tradycja rzymskiego teatru z doby cesarstwa co do tragedii i panto-
iny, czy pomyłka co do osoby gramatyka Calliopusa (z III czy IV w. po Chr.),
tóry opracował teksty komedyj Terencjusza, a którego poczęto uważać za
ecytatora Terencjusza[5] — trudno rozstrzygnąć; dość, że przynajmniej od
X w. utrwalone było przekonanie — wyrażone nawet w biograficzno-lite-
ackich wstępach do „Komedyj" Terencjusza (np. w *Vita Oxionensis)* — że
ramat antyczny był dramatem recytowanym przez jedną osobę,
tórej towarzyszyło kilka innych ilustrujących słowa tekstu mimiką i gestyką.
ego szczególniejszego mniemania nie zdołała naruszyć ani słuszniejsza inter-
retacja np. Jana z Salisbury („Policrates" I, 8), który mówił o histrionach
owem i ruchem wystawiających utwory Menandra, Plauta i Terencjusza —
ni fakt, że w tych samych klasztorach, które były siedzibą erudytów, równo-
eśnie wystawiano *ludus* religijne. Widać: zawsze było trudno skojarzyć zja-
isko życia z literą uczoności.

Ten dziwny pogląd na recytowany teatr w starożytności pociągał za sobą
wie konsekwencje. Przede wszystkim erudyci, zamknięci w zaczarowanym
ole kultu dla antyku, wysnuwali i dla czasów sobie współczesnych zasady
nalogicznej sztuki recytatorskiej. Kształtują się one na łamach różnych poetyk
wczesnych, np. u Galfridusa de Vino Salvo („Poetria nova", XII w.);
kształcie postulatów autora co do interpretacji tekstu jawią się w objaśnie-
iach sztuk oryginalnych. Znajdziemy je i w „Celestynie"[6]:

Si amas, y quieres á mucha atención,
Leyendo á Calisto, mover los oyentes,
Cumple, que sepas hablar entra dientes,
A veces con gozo, esperanza y pasión;
A veces airado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
Pregunta y responde por boca de todos.
Llorando y riendo en tiempo y sazón.

A więc pod wpływem fałszywego rozumienia realizacji dramatu w staro-
ytności wyrastała w średniowieczu w obrębie nurtu kultury erudycyjnej no-
a sztuka interpretacji utworu dramatycznego, sztuka scenicznej recytacji,
spółistniejąca z wielkim teatrem religijnym, i — całkowicie mu obca.

I konsekwencja druga: dla tej samej sztuki interpretacyjnej, z łona tej samej
adycji, na podłożu tej samej pomyłki rodziła się, rozwijała specjalna twór-
ość dramatyczna. Twórczość dramatyczna przeznaczona do scenicznej recy-
acji, twórczość elity kulturalnej karmionej szczątkami antyku. Zupełnie zro-
umiałe, że odmienny pogląd na „inscenizację" pociągał za sobą i odmienne
ymogi co do budowy sztuki. Przede wszystkim nie grała tutaj takiej roli
ługość sztuki, monolog czy długa tyrada były po prostu pożądane, a liczne
aparty" okazją do rozwinięcia kunsztu deklamatorskiego. Gdybyśmy pamię-
ali o utworze recytacyjnym, nie byłoby kłopotu z rozumieniem „dziwacz-

nego" kształtu 21-aktowej „Celestyny" i nie trzeba by się martwić, czy to utwór powieściowy przeznaczony do czytania, czy utwór dramatyczny przeznaczony dla teatru.

Ale niemniej silnie i inne nieporozumienie erudytów średniowiecznych z antykiem zaważyło na erudycyjnym dramacie średniowiecza. Równie wielką rolę, jak wspomnieliśmy, odegrało powiększające się z biegiem wieków zaciemnienie podstawowych pojęć rodzajowych dramatu antycznego, a więc komedii i tragedii, zanim w Hiszpanii nie ustalił ich, zwłaszcza dla komedii, wiek XVI — z próbą Juana de la Cueva ujęcia teoretycznego i realizacji praktycznej — i zanim nie wykształciła się tam owa *Comedia española*, odpowiednik włoskiej *dell'arte*, której mistrzem — Lope de Vega. Cóż dziwnego — u straży czystości tych pojęć nie mógł stać Arystoteles, którego „Poetyka" dotarła do świadomości uczonych dopiero w tłumaczeniu łacińskim parafrazy arabskiej Averroesa, dokonanym w 1267 r. przez Hermana Alemanusa z Toledo. I to — zdaje się — wywarła wpływ minimalny, jako że szkolna poetyka miała już mocno ugruntowaną tradycję po linii Horacego, Pseudo-Horacego („Ad Herennium"), Cycerona i późniejszych retoryków[7]; zresztą ten zarabizowany Arystoteles, zniekształcony w swych partiach teoretycznych przez mus nawiązywania do tradycji literackiej arabskiej, był taki ciemny, że tłumacz radził czytelnikowi jako przewodnika po nim... Horacego.

Toteż najdziwaczniej począł się kształtować pogląd na tragedię i komedię.

Jeszcze od biedy w aurze antyku stało popularne traktowanie tragedii jako utworu o stylu wzniosłym, którego bohaterami są króle i książęta, a komedii jako utworu o stylu „przyziemnym" *(humilis)*, gdzie bohaterami są ludzie „pospolici". Do tego przyłączyło się ujmowanie charakteru obu rodzajów dramatycznych od strony typu ich „zakończeń": tragedia kończyła się źle, komedia zaś *happy endem*. Logika, tak ważna dla człowieka wieków średnich, domagała się uzupełnienia tych twierdzeń przez uwypuklenie różnicy nastroju między „początkiem" a „końcem". A więc to, co się „źle kończyło" — tragedia — musiało być poprzedzone pogodnym początkiem i — *vice versa* dla komedii. Już Euantius (IV w. po Chr.), którego rozprawa była wielokrotnie wykorzystywana, zapewniał, że w komedii *illic prima turbulente, tranquilla ultima, in tragoedia contraria ordine res agentur*[8].

Zamieszanie wzrosło, gdy do tych „definicyj" przyłączyły się wnioski wyciągnięte z ulubionej, jak zawsze przez uczonych-amatorów, etymologii. Grecki *tragos*, kozioł, raz stąd nadawał miano tragedii, że ma głos żałosny, innym razem, bo tragedia opiewała czyny wojenne, a Grecy zobowiązani byli do ofiary z tylu kozłów, ilu zabili wrogów; animozja do „pogaństwa" objawiła się zapewne w interpretacji „tragedii", pochodzącej od kozła, jako poezji o „śmierdzącym temacie"[9]. Francesko Butti[10], komentator Dantego, pobił rekord dziwactwem wyjaśnienia: tragedia, zaczynająca się szczęśliwie a kończąca się nieszczęśliwie, podobna jest do kozła, dostojnego z przodu, dzięki swojej brodzie i rogom, ale niepokaźnego i żałosnego od tyłu. Nie łatwo jeszcze poetykom humanistycznym i renesansowym, jak np. J. C. Scaligerowi,

zebrnąć zwycięsko przez erudycję średniowieczną: korzystać z niej i odtucać równocześnie.

Określenie komedii — od strony jej tematyki — dało jeszcze ekscentryczlejsze wnioski.

Może nie tyle głucha tradycja częstej tematyki komedii późnogreckiej i rzymkiej, ile po prostu wnioski wysnute z większości znanych i popularnych komedii Terencjusza kazały uważać za znak rozpoznawczy komedii przedstaione w niej środowisko rajfurek, dziewcząt lekkich obyczajów, dziewcząt wiedzionych, sług, których funkcją służebną jest stręczycielstwo [11]. Osobliwe otwierdzenie tego średniowiecznego poglądu znajdujemy w twórczości dramatycznej saksońskiej mniszki z Gandesheimu, Hrotswithy (X w.). Zmartwiona zrastającą w czasach Odrodzenia Karolińskiego popularnością Terencjusza szkole, gdzie go chwalono za przejrzystość stylu i częściej uważano za ędrca wskazującego zło niż za gorszyciela — postanowiła z nim walczyć. mbitnie, jego własną bronią: stworzyć, jednym słowem, „Antyterencjusza". ak każde „anti" w średniowieczu, obowiązane do tożsamości objętościowej rodzajowej — antyterencjuszowe dzieło Hrotswithy objęło 6 komedyj, bo leż znanych było w średniowieczu z Terencjuszowej spuścizny. Pobożna niszka w czterech z nich bierze za temat środowisko stręczycielek, domów ublicznych, dziewcząt upadłych. I... tłumaczy się we Wstępie, że tak musi ostąpić, bo przecież obowiązuje ją tożsamość rodzajowa... Przedstawienie awrócenia i odpornej cnoty na tle tego środowiska jest pociechą pisarce, zmuzonej przez rodzaj literacki, narzucony zbożnym celem, do nurzania niedowiadczonego pióra w mętach życia...

A jeśli nawet komedia opuszczała scenę domu publicznego, to przynajmniej ko swą tematyczną właściwość zachowała szablon odartej z rumieńca życia *hronique scandaleuse*. Do komedii należała zdrada małżeńska, co gruntuje np. ohannes Anglicus („De arte prosaica, metrica et rhytmica", XIII w.), ustalając la 5-aktowej komedii pięciu bohaterów: męża, żonę, kochanka, jego pomocika i mamkę lub niewolnicę żony.

I jeszcze jedno odróżnienie między tragedią a komedią ustaliło średniowiecze; harakterystyczne dla niego nastawienie moralizatorsko-dydaktyczne narzuciło tutaj swoistą interpretację. Przynajmniej na jakiś czas przylgnęła do tragedii pinia, że jest tworem budującym przez pochwałę, do komedii, że jest budująym przez naganę. Kto wie zresztą, czy na tej drodze myślenia nie doszło by końcu do koncepcji idealistycznej aury tragedii, a realistycznej komedii...

W każdym razie dramat antyczny określany w obu swych rodzajach nie d strony formy, ale od strony treści, doboru tematu i budowy fabuły, od rony swej tendencji moralizatorskiej, odcięty od właściwego rozumienia jego unkcji realizacyjnej — zatracił w powszechnym odczuciu właściwy sobie ształt. Tyle tylko się ustaliło w tej sprawie, jak można sądzić z utworów yrosłych na podłożu tych teoretycznych dywagacji, że obowiązuje go forma ialogu, bez wtrętów epickich (uwaga Serviusa w „Komentarzu" Wergilego) [12], ozłożenie na pewną ilość aktów-scen, o których koniecznej jedności decyduje

raczej jedność akcji niż jedność miejsca; to — jak w „Celestynie" — zmieni się nieraz parokrotnie. Informacji odautorskiej służą *argumenta* poszczególnych aktów, o jedynej funkcji orientowania w akcji.

Niesłychanie słabe odróżnienie formalne obu rodzajów sprawiło, że z łatwością oba pojęcia, zwłaszcza pojęcie komedii, przenosiło się na przeróżne rodzajowe typy utworów odpowiadających postulatom ich — błędnie lub ciasno ustalonej — poetyki. Przecież pojęciem komedii określano z biegiem czasu wszelki utwór, bez względu na jego formę, który się „dobrze kończy", czego dowodem choćby „Boska Komedia" Dantego; nie brak nawet określenia komedii dla listów Owidiusza[13].

W konsekwencji — właśnie skutkiem jednostronnego oparcia definicji rodzajów na czynnikach pozaformalnych — nastąpiła istna wieża Babel w systematyce rodzajów — i to właśnie w średniowieczu, tak uczulonym przez scholastykę na precyzyjność w budowaniu pojęć. Przecież uczona systematyka, ślepa na nowe przejawy rodzajowe, zestawiała obok siebie *al pari* 4 rodzaje, np. tragedię, komedię, satyrę i odę (Honorius Augustoduniensis), lub komedię, elegię, satyrę i tragedię[14], przy czym, jeśli za przedstawiciela komedii uważany był popularny Terencjusz, to za przedstawicieli tragedii (której antyk wiekom średnim poskąpił) uchodzą np. Lucanus jako autor „Pharsalii", Dracontius (V w.) jako autor „Orestesa", Bernardus Silvester jako autor „Kosmografii", Alanus de Lille jako tutor „Anticlaudianusa"...

III

Trzeba było przypomnieć dzieje bezdroży poetyki średniowiecznej, aby uwypuklić podłoże nurtu literatury zachodniej w kręgu erudytów, nurtu, który w pewnym momencie zrodził Rojasowską „Celestynę". Bo oryginalna twórczość literacka pozostawała w ścisłym związku z teorią swojej epoki, znaną kręgom elitarnym, które mistrzowie karmili zarówno samoistnymi poetykami-retorykami, jak i balastem teorii w komentarzach do czytanych autorów.

Plon tej łacińskiej erudycyjnej literatury na odcinku nas tu obchodzącym nie jest zbyt obfity; za to uzyskał, znów przez szkołę, wielką popularność, dzięki której w pewnym momencie mógł się przesączyć w dzieła w językach narodowych i w ten sposób zespolić się z czasem z wielką literaturą narodową, jak chociażby w hiszpańskiej literaturze dramatycznej wieku XVI. Hodowana jest ta łacińska literatura erudycyjna na pożywce tradycji antyku, co nie przeszkadza, że tu i ówdzie wdziera się w nią echo życia współczesnego[15].

Jeśli pod kątem Terencjusza tworzyła, jak widzieliśmy, swoje komedie Hrotswitha — nie sprzeniewierzając mu się nawet swoją prozą, boć średniowiecze mętnie rozumiało metry Terencjuszowe (np. jako jamby) lub po prostu interpretowało je jako prozę — to późniejsza komedia recytacyjna, która rozwinęła się w XII w., stała raczej pod znakiem Plauta. Chociaż nie brakło i wpływów Terencjusza, to przede wszystkim Plaut, jego „Amfitrion" i przypisywane mu mylnie dzieła z okresu późnego cesarstwa („Querolus", kontynuacja Plauto-

ego „Aelularia" oraz dziś nieznany utwór oparty na „Amfitrionie"), był teraz ecydujący. Zapewne Owidiusz podsunął metr elegijny, który pozwala szereg ych komedyj skupić pod nazwą komedii elegijnej[16].

Ojcem tej komedii jest w XII w. Vitalis de Blois (Francuz), który uzyskał gromne „wzięcie" dzięki swym utworom-przeróbkom w metrze elegijnym dawiejszego „Querolusa" i owego zaginionego dzieła opartego na „Amfitrionie", nanego pod tytułem „Geta". Uświęcił w nim i ożywił stary motyw komeiowy chytrego sługi zaangażowanego w miłosne perypetie swego pana — motyw ak żywotny, że w różnych przekształceniach znajdziemy go, poprzez Moliera Beaumarchais'go, jeszcze w całej komedii europejskiej przedromantycznej.

Ponawia się w „Aldzie" Guilelma z Blois (prawdopodobnie XII w.) w osobie iewolnika Spuriusa, chytrego pomocnika swego pana, i łączy z motywem arej kobiety, dającej skuteczne rady, obmyślającej podstępny plan uwiedzenia ldy, dumnie strzeżonej przez kochającego ojca, tak jak w przyszłości Rojaowska Melibea, i jak ona dającej autorowi pretekst do obowiązującego opisu iękności kobiecej, w którym ćwiczyły wychowanków szkoły ówczesnej poetyki.

Pełny repertuar tematyczny przypisywany przez średniowiecze komedii amy w sztuce pozostałej nam bez tytułu a pochodzącej prawdopodobnie XII—XIII w., jedynej nie określonej z góry jako komedia, a nazwanej późiej od głównej postaci „Baucis". Baucis to stręczycielka, wiedźma i czarownica, dolna, jak i Celestyna, całym aparatem środków czarodziejskich przywrócić ziewictwo, opiekunka dziewczyny lekkich obyczajów, Glicerii, którą tak hanluje i oszukuje naiwnych, jak Celestyna Elisą i Aureusą; nie brak oczywiście iewolników na usługach miłostek pana.

Splot tych wątków tematycznych, dość rzadko zastępowany innym (równie rotycznie śmiałym np. motywem incestu, jak w angielskim „Babio") — przez adną sztukę tak się nie spopularyzował jak przez „Pamfila", utwór nieznaego bliżej autora z XII w. Utwór ten, należący na równi z „Getą" do lektury zkolnej, spotkał się z tak niebywałym powodzeniem, że przełamał szranki rudycyjnego kręgu, w którym się zamykał zasięg literatury łacińskiej, i został pracowany w językach narodowych we Francji, Włoszech, Islandii i Hiszpanii, dzie ostatnia przeróbka z połowy XIV w. (Arcipreste de Hita) ukazuje nowy ys stręczycielki, która w postaci handlarki wślizguje się do cnotliwego domu la dokonania swoich uwodzicielskich sztuczek, rys, który odziedziczy Rojaowska Celestyna. Kres królowaniu „Pamfila" w szkole i poza szkołą położył ie tyle wychowawczy wysiłek Kościoła, ile potężniejący ruch humanistyczny, idzący w „Pamfilu" — jak stawia sprawę Bebel[17] w swoim „Opusculum e institutione puerorum" z 1531 r. — płód średniowiecznego barbarzyństwa. Toteż trzeba być bardzo ostrożnym z dopatrywaniem się w „Celestynie" poziewu humanizmu, który przecież z przeformowanymi przez średniowiecze estancjami antyku zapamiętale walczył. Że jednak ta walka była trudna wobec zerokiego spopularyzowania „Pamfila" — dowód choćby w tym, że w pełni enesansu doczekał się „Pamfil" przeróbki na prawdziwą sztukę sceniczną, wy-

stawioną w Sienie w 1518 r., i to w ukształtowaniu renesansowego dramatu o 5 aktach, z chórami na zakończenie każdego[18].

Dzięki „Pamfilowi" postać stręczycielki, ułatwiającej zakochanemu dostęp do pięknej kobiety — a to przede wszystkim przez najprostszą sztukę odgadnięcia i jej miłości — uzyskała jak najszerszą popularność; stała się wprost „oklepanym" tematem, jak to widzimy np. w komedii o żonie robotnika, powstałej we Włoszech, która łączy ten motyw z innym wielce drastycznym — ale bynajmniej nie rzadkim w wiekach średnich — w pozycję kochanka wprowadzając księdza. A zatem i momenty styku atmosfery kościelno-religijnej z dołami życia nie są niespodzianką w „Celestynie". Zresztą postać stręczycielki króluje nie tylko w komedii. Odgrywa poważną rolę we wszelkiej twórczości erudytów. W listowniku Mateusza z Vendôme nie brak wzorów korespondencji między klerykiem a rajfurką, mało zaiste budujących. Kto wie, czy wobec tej popularności tematu trzeba tu myśleć o bezpośrednim wzorze Owidiuszowej Dispy.

Wydaje nam się, że z przedstawionego stanu rzeczy wynika dla rozumienia „Celestyny" kilka nieodpartych wniosków: że reprezentuje średniowieczny typ dramatu recytatorskiego, że należy ją umieścić jako najdalszy punkt rozwojowy na linii wiernej antykowi erudycyjnej łacińskiej komedii, że jej tematyka podstawowa jest tradycyjno-literacka i związana, zgodnie z postulatami średniowiecza, z określeniem rodzajowym utworu. W oparciu o te stwierdzenia popatrzmy teraz na „Celestynę" Rojasa pod kątem jej koncepcji poetyckiej, szukając konturów jej indywidualnego ukształtowania.

IV

Najpierw stwierdźmy, że jakaś dziwna sprawa, nie mieszcząca się jedynie w liniach tradycji, kryje się w sferze rodzajowości „Celestyny", pierwotnie określonej jako komedia, niebawem jako tragikomedia.

I rzeczywiście średniowieczna komedia recytacyjna, obowiązana do „szczęśliwego zakończenia", chyba wyjątkowo wychylała się poza szablon końcowego zadowolenia kochanków, ich małżeństwa, ewentualnie poza porcję kijów, które jako tradycyjny przysmak komediowy równocześnie gruntowały rodzaj i pełniły rolę moralizatorską... W „Celestynie" mamy natomiast połączenie omówionej już tematyki komediowej z tragediowym zakończeniem: wielokrotną śmiercią. Trudno skonfrontować to zakończenie z zakończeniami utworów antykizującego średniowiecza określanych jako tragedie, bo było ich mało i przeważnie przepadły. Natomiast trzeba stwierdzić, że nie jest ono nowością na tle choćby zakończeń tragicznie uformowanej fabuły romansu rycerskiego, np. dziejów fatalnej miłości Tristana i Izoldy, na tle legend i „ulegendowanych" faktów rzeczywistych, gdzie np. grób łączy kochanków, jak w historii Abelarda i Heloizy.

Natomiast połączenie tematyki komediowej z tematyką i zakończeniem tragediowym było tak nowe, że zmusiło do korekty w określeniu rodzajowym;

fakt tej korekty zasygnalizował moment zasadniczy w ewolucji rodzajów literackich: pojawienie się nowej formy rodzajowej. Recytatorska komedia średniowieczna i recytatorska tragedia wytworzyły w „Celestynie" nowe zjawisko: recytatorską tragikomedię.

Naturalnie nie można tego typu tragikomedii równać z późniejszą i nowszą tragikomedią, np. w teatrze hiszpańskim XVI w., taką np. jakiej niezrównaną mistrzynią była Zapolska, nawet jeśli się pamięta o pewnej odrębności formalnej między sztuką recytatorską a sceniczną. Od „dzisiejszej" tragikomedii wymaga się prócz powikłań i rozwiązań tragicznych pełnej komediowej *vis comica;* te same elementy, które wyzwalają komizm, wyzwalają i tragizm. Dawna, średniowieczna komedia *de facto* nie miała w swoim założeniu komizmu, którego areną, na innym nurcie rozwoju twórczości, stała się ludowa farsa w swych niewybrednych chwytach. Tam też, w owej twórczości ludowej, przejście od komizmu do tragizmu było niewątpliwie prostsze. Wystarczyło przetkać linię tragiczną momentami komicznymi. Z potrzeb psychologii odbioru tak się przecież rozwinęły w samoistną pozycję intermedia, farsy; ten typ budowy fabularnej wznósł ku szczytom Szekspir, a później, w imię realizmu, wskrzesił go — w swym romantycznym manifeście — Victor Hugo. Inaczej rzecz się miała w średniowiecznej erudycyjnej tragedii i komedii, gdzie o różnicy rodzajowej decydował nie tyle komizm, ile sposób zakończenia, „dobry" lub „zły", oraz różność przedstawionego środowiska: w tragedii społecznie wyższego, w komedii niższego. Połączenie komedii z tragedią domagałoby sę związania jedną akcją obu środowisk *al pari* w ten sposób, by oba w zainteresowaniu odbiorcy były jednakowo ważne i pierwszoplanowe [19].

Tego związania obu środowisk *al pari* dokonał Rojas w specjalny sposób, skąd jego tytuł do wyjątkowej pozycji w literaturze. Nie zadowolił się w zakończeniu obdarzeniem tradycyjnym przywilejem śmierci tylko bohaterów kręgu społecznie wyższego: śmierć, w pełni jej grozy, gestem nowatorskim przeniósł na krąg komediowy bohaterów. Umiera Celestyna, Sempronio i Parmeno, podobnie jak umierają Kalikst i Melibea. I ta śmierć nobilitująca krąg społecznie niższy równa oba te kręgi w naszych oczach do tego stopnia, że na plan pierwszy wysuwa się raczej sprawa człowieka ujęta przez pryzmat tragizmu, niż sprawa środowiska, które zdecydowało o określeniu „Celestyny" jako komedii, czy tragikomedii. Skutkiem ogarnięcia całej areny utworu żywiołem śmierci zdecydowanie przechylił Rojas dla ówczesnych pojęć komedię w tragedię; dla nas wprost stworzył tragedię, jako że nie umiemy wychwycić w tym utworze elementu komediowego; nie jesteśmy zdolni go wyczuć ani w przedstawieniu środowiska społecznie niższego, ani w atmosferze domu publicznego, ani w konstrukcji któregokolwiek z bohaterów czy którejkolwiek sytuacji; nie wystarcza nam do znalezienia go — tu i ówdzie dowcip słowny czy przewrotność dialektyczna.

Natomiast założone rodzajowością komedii środowisko „Celestyny" daje szerokie pole do ujęcia realistycznego. Nie świadczy, jak wiemy, o realizmie Rojasa sam wybór tego środowiska; nic wówczas bardziej konwencjonalno-

literackiego; toteż nie może być argumentem przeciw autorstwu młodziutkiego bakałarza to, że doświadczenie życiowe nie mogło mu odsłonić tajemnic „podziemia" obyczajowego. Świeżo w szkole oczytany w utworach komediowych i tak już wielce popularnych, nie otrząśnięty z wpływów tam wykładanych teoryj — miał taki temat „pod ręką". Z drugiej jednak strony tradycyjny motyw literacki przez to samo, że przejęty z książek, nie wyklucza związku z życiem; często odgrywa rolę palca wskazującego na pola godne eksploatacji własną obserwacją, jeśli nie osobistym, życiowym doświadczeniem. Toteż nie byłoby nic dziwnego, gdyby Rojas za kierunkiem wskazanym znalazł i środowisko, i ludzi, i sprawy w zasięgu rzeczywistości. Literackiej genezie „Celestyny" nie zaprzeczyłoby potwierdzenie przypuszczeń, że istniała historyczna Celestyna, a kto wie nawet, czy nie rozegrały się rzeczywiście dzieje Kaliksta i Melibei.

Zatem pytanie o realizm „Celestyny" jest na miejscu. Idzie o to, czy literacki temat jest mocno osadzony w życiu, czy jest dla tego życia reprezentatywny; czy tłumaczy się chwilą historyczną, o którą się utwór opiera; jak się zazębiają przedstawione środowiska w swoim funkcjonowaniu społecznym, czyli, czy są literacko martwe, czy też zdradzają obieg żywej krwi.

Akcja „Celestyny" nie jest zlokalizowana wyraźnie; Salamanka, Sewilla i Toledo kompetują o zaszczyt dostarczenia jej kulis. Natomiast historycznie ulokowana jest wyraźnie w czasach współczesnych autorowi; wzmianka o upadku Grenady określa czas akcji na ostatni dziesiątek XV w., a więc na początkowy okres imperializmu hiszpańskiego.

Czy naprawdę obraz rzeczywistości ukazanej w „Celestynie" jest wykładnikiem tego okresu historycznego? Czy odnaleźć tam można ową Hiszpanię z okresu odkrycia Ameryki, Hiszpanię w szybkim dorobku gospodarczym rozpoczynającą swoją wielką politykę kolonialną, ową Hiszpanię zjednoczoną pod berłem królów katolickich, silną wewnętrznie i zewnętrznie dzięki zespoleniu w konkretnym działaniu autorytetów państwa i kościoła, autorytetów bezsprzecznych w powszechnym uznaniu dzięki zwycięstwu nad wrogiem Hiszpanii i Kościoła, którego to zwycięstwa symbolem stał się upadek Grenady, ostatniego ośrodka panowania muzułmańskiego w Hiszpanii?

Tempo narastającej polityki hiszpańskiej zdaje się wyrażać w karierze Pleberia, ojca Melibei. Wystarczyło skrzętnych zabiegów jednego życia ludzkiego, aby zdobyć bogactwa i wznieść się w zaszczytach i w znaczeniu społecznym tak wysoko, by śnić (konsekwentnie wypowiada to Achard, choć nie pokazuje dziejów awansu społecznego) o krewniaku króla dla jedynaczki. On sam, Pleberio, dał swojemu *patrimonium* oparcie o narastające bogactwa i niezwykły blask; on budował okręty, wzniósł nieszczęsną wieżę, z której się rzuciła Melibea, urządził wspaniałe ogrody [20]. Spokojny rozrost fortuny, jej trwałość i stałość gwarantowała organizacja bezpieczeństwa; na jego straży stał wymiar sprawiedliwości szybki, bezwzględny, odstraszający, spoczywający zarówno w ręku władz świeckich, jak i duchownych.

Sempronio i Parmeno dali głowę za zabójstwo Celestyny na mocy doraźnego, jawnego, rozgłoszonego wyroku. Trwałość i niezmienność warunków gwaran-

wało jednak szczególnie bezwzględne działanie Świętej Inkwizycji, stojącej a usługach splecionych nierozerwalnie interesów państwa i kościoła w Hiszpanii, a tępiącej już nie tylko zbrodnię, ale i nieprawomyślność w postaci herezji, nieposłuszeństwa nakazom kościoła, praktyk spod znaku szatana. Toteż nie tylko wszelkie przestępstwa, ale i wszelka nieobyczajność kryją się w przerażeniu w głęboką ciemność, a równocześnie życie nieprawo rządne, nieprawomyślne i nieobyczajne nabiera cech niebezpiecznego — ale i nęcącego gorącą krew — sportu. Takim sportowcem jest niewątpliwie Centurio, także Celestyna i nieboszczka matka Parmena. Czujna obecność Inkwizycji nie niszczy zła, ale zmusza je do krycia się z lękiem w podziemie. Nie widzimy bezpośredniej ingerencji Inkwizycji w akcji „Celestyny"; nawet pochód Świętej Inkwizycji wprowadził dopiero Achard; zresztą cóż by miał robić pochód-niemowa w dramacie recytacyjnym? Ale atmosfera Inkwizycji tkwi w „Celestynie". Wydobywa ją rewelacja Celestyny wobec Parmena o jego matce. Makabryczny to obraz genialnej wiedźmy, spoufalonej z trupami i diabłem: *la prima de nuestro officio, e por tal era de toto mundo conoscida y querida, asi de caballoros ceno de clerigos, casados, viejos, mozos y ninos* (s. 132—135) — ostatecznie straconej na torturach, opisanych po prostu i dobitnie.

Czy ta niewola myśli i czynów, zdecydowana systemem politycznym i zagwarantowana układem społecznym, budzi niechęć, nienawiść, bunt? Nie. Budzi pewne wątpliwości i pewną nieśmiałą krytykę — i to u młodszych. Parmeno zastanawia się nad walorem sprawiedliwości, Areusa poddaje gorzkiej krytyce położenie społeczne warstwy służebnej; i tu i ówdzie padają słowa o bezwartościowości wymuszonej cnoty i niemożliwości życzliwego stosunku, wierności i prawdziwego oddania między ludźmi związanymi ze sobą w poprzek interesów klasowych. Natomiast starsi, nawet mniej zainteresowani w utrzymaniu stanu rzeczy, jak sama Celestyna, raczej uważają go za tak naturalny, że aż słuszny. Niekoniecznie ironicznie brzmią przewrotne w rozumowaniu słowa Celestyny w obronie metod sprawiedliwości, dla której cierpiący tracąc życie więcej zyskują, bo królestwo niebieskie. Podłożem odporu wobec krytyki jest religijność tych ludzi, religijność pomieszana z zabobonnością, zredukowana do dziedziny wiary i praktyk, słabo ciążąca nakazami moralnymi nad życiem — ale szczera. Szczerze brzmią inwokacje pobożne w ustach Celestyny i jej dziewcząt; oczywiście nie ma miejsca na wątpliwości religijne; dyskusja o istnieniu diabła wprowadzona została przez Acharda. U Rojasa wszyscy wierzą w Boga i szatana tak, że jakiekolwiek słowa na te tematy są zbędne.

V

Jak opiera Rojas swe postaci o podłoże społeczne? Przedstawicielami jakiej rzeczywistości społecznej są jego bohaterzy? Z jednej strony mamy przedstawicieli klasy „posiadającej" — z drugiej „nieposiadającej". Posiadaczem, jak widzieliśmy, i to rozsądnie mnożącym swoje posiadanie dzięki warunkom polityczno-ekonomicznym, jest Pleberio; możliwości te jednak otwiera przed nim

jego stan: przynależność rodowa do warstwy wyższej i dziedzictwem przekazany majątek. Mniej wiemy o Kalikście, którego rozrzutny gest jest podobny literacko do gestu wszelkich paniczyków wszelkich epok, a nasuwa przypuszczenie, że rozrzucane dla kaprysu bogactwo przyszło mu zapewne łatwo, choć nie tak kunsztownie jak bogactwo hrabiemu Monte Christo, bez osobistego wkładu pracy, że zadecydowało o jego majątku dziedzictwo.

Z klas nieposiadających — dwie ukazuje nam Rojas w pełni: klasę Celestyny i jej dziewcząt i klasę Parmena, Sempronia, Tristana, Sosii, Lukrecji — klasę służebną; jawi się także sprawa klasy w średniowieczu bardzo samoistnej — klasy żebraczej, oraz sprawa pozycji społecznej Centuriona, trudnej może do zdyscyplinowania w pojęciu klasy, Centuriona, który bez skrupułów sam sobie bierze, korzystając z wojny, zamieszek i ciemności. Klasy nieposiadające są „na utrzymaniu" klas posiadających, są w swym istnieniu od nich zależne. Jeden krwiobieg złota przenika cały organizm społeczny. Złoto rządzi światem. Znakomicie owo pulsowanie złota, ów przepływ złota z klasy do klasy uwidacznia Rojas. Jakież zasady dystrybucji decydują o opadzie złota w nizinę społeczną? Trzy przede wszystkim: zakup wartości o nieuregulowanej cenie, zdecydowanej przez indywidualnie określone *pretium affectionis*, płaca za pracę i — miłosierdzie.

W sprawie pierwszej: zakupem rządzą namiętność i kaprys — one utrzymują środowisko Celestyny. Im silniej kryć się muszą przed oczyma świata — tym mocniej „gospodarczo" postawione jest środowisko nierządu. Sprytna Celestyna ustanawia ceny nie tylko według stopnia możliwości majątkowej klienta, ale i według stopnia obowiązującej dyskrecji. Naturalnie spraw tego środowiska nie można zredukować tylko do spraw ekonomicznych. Z maestrią ukazuje nam Rojas problem ambicji, żądzy znaczenia, żądzy panowania, dzięki której szeroka skala od zwykłego partactwa do mistrzostwa, *sui generis* droga do awansu społecznego.

Płaca za pracę jest drugą, oficjalną tym razem, zasadą dystrybutywną. Wyposaża ona liczną klasę służebną — poza utrzymaniem — według jakichś przyjętych norm. Normy te nie są zbyt wysokie; płaca nie zabezpiecza przed zazdrością mogącą doprowadzić do zbrodni, jak Sempronia i Parmena, a już z reguły nie zabezpiecza przed uniżonością i poniżającymi moralnie usługami, pozwalającymi liczyć na gest hojności pana. Na płacy zagwarantowane są jeszcze interesy pana; odwiecznej „Kaśce Kariatydzie" i u Rojasa „wytrąca się" szkody mimowolnie wyrządzone. Rojas daje dowód głębokiego poczucia rzeczywistości, nie podkreślając jednak tych spraw łatwym gestem propagandowym. Jest jak jest. Kładzie nacisk raczej — i te karty należą do najwspanialszych w „Celestynie" — na oddanie atmosfery wytworzonej przez samopoczucie ludzi przynależnych do tej warstwy. Nie stan materialny — nienadzwyczajny — jest plagą. Raczej poczucie obcości wobec pana, brak jakiegoś ludzkiego braterstwa mimo koniecznego współżycia. Ciągle na ustach „pan" i „pani", brak uznania, pretensje, wyrzuty i wyzwiska zastępujące tak upragnione, serdeczne imię własne (s. 164—166). Życie doprowadzone do wegetacji obok cudzego

cia. Zresztą i w obrębie tej warstwy jest ogromne wewnętrzne zróżnicowanie łeczne: od prostego sługusa do pół-opiekunki największego skarbu pańskiego: lynaczki.

Trzecią zasadą dystrybucji dóbr doczesnych jest — miłosierdzie. Ono łagodzi łożenie klasy żebraczej, ale także ją utrzymuje. Tę sprawę ukazał Rojas epidycznie, ale z jakąż przenikliwością. Wystarczyło Celestynie przybrać maskę braczki, aby uzyskać dostęp do domu miłosiernej Alisy. Cudowna cnota — działaniu społecznym okazała się matką gestu nierozsądnego i szkodliego; gestu, który na dom Pleberia sprowadził katastrofę. Zaiste z utworem jasa nie jesteśmy na terenie ideologicznym np. baśni, której moralistyka maga się nagrody za dobro, kary za zło. Konsekwencja dobroci Alisy byby tam nie do pomyślenia. Jesteśmy w jądrze utworu realistycznego, gdzie cja ukazuje konsekwencje ustalonych norm życia. Doraźność miłosierdzia ruchowego, niezorganizowanego — nie przesłaniając jego wartości moralj — nie jest społecznie skutecznym i pewnym w swej docelności załatwieniem rawy nędzy.

Realizm — oto jest postawa Rojasa kształtującego osnowę swojej „Celeyny". Nie ma w niej ani buntu, ani zapędu reformatorskiego, ani idealicznej czy satyrycznej interpretacji człowieka. Życie układa się po prostu ramach wytworzonych warunków — i musi w oczach obserwatora z racji ch konkretnych warunków być takie, jak je autor wielokrotnie określa: smutne. smutność życia, nie budzącą buntu, uzasadnia czy raczej usprawiedliwia autor zeznaczeniem świata doczesnego, który w swym założeniu jest „doliną łez". jest ostatnie słowo utworu włożone w usta Pleberia, który pozostał *triste e le in hac lacrimarum valle* (a. 21).

Osnowa zbudowana jest, jak widzieliśmy, realistycznie. Przypatrzmy się raz budowie akcji. Zakochany Kalikst zyskuje pomoc Celestyny, którą opłaca k sowicie, że ta staje się ofiarą mordu rabunkowego ze strony jego własnych ug. Przywiązane do niej jej wychowanki, rozżalone nadto utratą kochanków azanych na śmierć, wyłudzają tajemnicę schadzek u następców Sempronia Parmena i upraszają Centuriona o zemstę nad Kalikstem. Spłoszony w czasie dnej ze schadzek Kalikst spada z drabiny zmasakrowany na śmierć, a Melibea rozpaczy rzuca się z wieży, wyznawszy poprzednio ojcu dzieje swojej miści. Związek faktów nienagannie precyzyjny, motywacja realistyczna. Ale ak *prima ratio* nieszczęsnego biegu zdarzeń, brak racjonalistycznego zakoviczenia. Nie wiadomo czemu zakochany i uwielbiający Melibeę Kalikst, wnego jej stanu, nie próbuje starać się o jej rękę; nie widzimy przeszkód do ałżeństwa i nie widzimy śladu walki z jakąś zaporą w ciągu trwającej miesiąc elanki miłosnej. I — nie jest to dla nas ważne. Przyjmujemy ten stan rzeczy k, jak chciał autor; przyjmujemy niedopowiedzenie, tajemnicę, los, fatum rządące ludzką namiętnością, jednym słowem założenie tragiczne akcji. Takie k w klasycznej tragedii. I tylko dziwimy się tej niezwykłej intuicji autora, órego przecież pod tym względem nie pouczyła średniowieczna poetyka, że vojej tragedii dał właściwą jej perspektywę klasycznego fatalizmu, nie ule-

gając np. tradycji takich uzasadnień śmiertelnej miłości, jakie daje twórca motywu Tristana i Izoldy, który omamił swych bohaterów czarodziejskim napojem. Achard, przenosząc fabułę w inną koncepcję poetycką, próbuje zarysować piętrzące się przed kochankami przeszkody.

W sumie dokonał Rojas niezwykłego dzieła: złączył fatalizm tragedii z realizmem komedii wznosząc się ponad szablon średniowiecznych interpretacji i komedii i tragedii

I jeszcze jednego dokonał Rojas: zdołał się pozbyć łatwej a tak miłej średniowieczu i, jak widzieliśmy, przypisanej przezeń komedii i tragedii — moralistyki. Mniej śmiały wydawca czy kontynuator dobudował ją osobno — poza utworem, w wierszowanym zakończeniu. Bohaterowie „Celestyny" nie są ani dobrzy, ani źli, a raczej nie budzą odruchowego potępienia czy pochwały budzą sobą przede wszystkim zainteresowanie dzięki temu, że wszyscy, zwłaszcza pierwszoplanowi, są naprawdę ludzcy. Stąd wydają się nam nie tylko „prawdziwymi" — w mierze, w jakiej jesteśmy zdolni zrozumieć żądzę miłości, złota i władzy — ale i bliskimi w tym sensie, że zmuszają nas do współczucia ich czysto-ludzkiej doli.

Mamy w tym szeroki wiew humanizmu. Jeśli się mówi o humanizmie „Celestyny", to zaiste słusznie, byle nie lokować w aspekcie humanizmu tępione przez humanizm jej tradycyjnej tematyki, byle w namiętności kochanków tak często opiewanej przez średniowiecze, nie dopatrywać się nowej postawy życiowej przeciw ustalonym w średniowieczu więzom moralności. Ale humanizm, któremu przypisujemy wielką zdobycz — ludzkie spojrzenie na człowieka, bez względu na jego położenie, wartość i sytuację, humanizm streszczony w formułę: *homo sum et nil humanum a me alienum esse puto* — ten humanizm święci w „Celestynie" tryumf. Chyba po raz pierwszy — przynajmniej w tej mierze — w centrum zainteresowania znalazł się człowiek; nie wymyślne przygody, jak w romansie średnowiecznym, nie bogactwo urozmaiconego tła, nie linia budująca, jak w legendzie i żywocie, nie sytuacja, jak w komedii elegijnej — ale właśnie człowiek w różnorakości swych odmian i swych wewnętrznych losów. Szczególnie nowatorskie wydaje się studium przemian wewnętrznych bohaterów.

Obok „statycznych" charakterów dostojnego Pleberia, dobrej i nierozsądnej Alisy, porywczego i namiętnego Kaliksta, cynika Sempronia, obok tak potężnie postawionej kreacji Celestyny, że wysunęła się na pozycję bohaterki tytułowej mimo że umiera w 12 akcie na 21 aktów — mamy w tym utworze szereg subtelnych studiów ukazujących przekształcenia wewnętrzne bohaterów. Oto Melibea zmieniająca swą postawę życiową w prekursorsko ukazanym procesie uświadamiania sobie swego uczucia; oto Parmeno ukazany w budzących głębokie współczucie dziejach upadku moralnego od roli dobrego doradcy do roli mordercy; oto Lukrecja, studium chwiejności i niezdecydowania w procesie budzącej się w niej chęci życia. Humanizm, odkrywca człowieka, może się przyznać do „Celestyny".

Znawcy wypowiedzieli sto zachwytów nad językiem „Celestyny" — żywym

:zpośrednim, dopasowanym do osób mówiących. Może jednak zbyt ostro ırysowała się w krytyce granica między językiem obu kręgów środowisko-ych, pono z jednej strony dla kręgu wyższego „uczonym", wyszkolonym na toryce, dla drugiego „prawdziwym", aż do wulgarności, jędrnym w bogactwie rzysłów i powiedzeń. Faktem jest, że Celestyna nienajgorzej operuje „meta-ryką" mitologiczną i nieźle cytuje Wergilego. Jest to zrozumiałe — utwór ojasa karmił się, jak i cała komedia erudycyjna, językiem i stylem retoryki kolnej. Natomiast nie ma dość słów podziwu dla gry jego intonacyj zdanio-ych. W lekturze uosabia ona żywy, gorący, krwisty temperament hiszpański. akimżeż jednak walorem musiała być ta intonacja, mieniąca się w zdaniach rzeróżnego typu i różnej długości — zwłaszcza w bogato reprezentowanych daniach pytajnych i eksklamacyjnych — w recytacji, dla której utwór był rzeznaczony.

VI

Jakżeż wykorzystał Rojasowską Celestynę Achard, przenosząc dramat recy-ıcyjny w dramat sceniczny? Jak wykorzystał utwór realistyczny i tragiczny ırazem, w którego centrum stoi człowiek? Pominiemy tu sprawę skrótów odyktowanych przez konieczność zmniejszenia objętości i konieczność kon-entracji dramatycznej. Czas akcji skrócił z miesiąca do paru dni, częste hadzki do jednej, śmiertelnej. Odpadła druga para sług — Crito; uległa zwę-eniu intryga. Bohaterowie stali się wykładnikiem jednej dominanty swego ıarakteru; długie monologi i tyrady odpadły lub skróciły się do niepoznania. ą to jednak raczej zmiany zewnętrzne. Nam idzie o samą koncepcję całości. ak wiemy, pozostaje ona w ścisłym związku z charakterem rodzajowym utwo-ı, który z góry decyduje o koncepcji poetyckiej, o jej założeniach ideolo-cznych.

Jakiż rodzaj obrał Achard dla swojej adaptacji scenicznej? Rzecz nie była rosta. Ujęcie Rojasa może najmniejszemu musiałoby ulec odchyleniu przez pracowanie w typie tragedii szekspirowskiej, choć kto wie, czy prawa moralne ządzące koncepcją szekspirowską nie zaciążyłyby także zbytnio nad realistyczną fatalistyczną zarazem koncepcją Rojasa. Pozostawałyby rodzaje dramatyczne enesansowego teatru hiszpańskiego i w dalszej perspektywie czasowej wach-ırz rodzajowy Lope de Vegi i Calderona. Ale — może instynktownie — dla odtrzymania aury średniowiecznej wolał Achard pozostać u kręgu rodzajów ramatycznych wytworzonych przez późne średniowiecze. Jak wiemy, nurt rudycyjny nie wytworzył dramatu scenicznego. Pozostawał tylko repertuar odzajowy dramatu ludowo-religijnego. Z niego nie wchodziły pod uwagę mi-eria, miracle, autosy, dewocje etc., podobnie jak intermedia, farsy. Najbar-ziej przydatnym wydał się moralitet, rozpowszechniony w Anglii, Francji późnym średniowieczu, wprost popularny w dobie humanizmu w Niem-zech, gdzie stał się narzędziem propagandy religijnej ze strony reformacji[21]. rzedstawiał dzieje duszy „każdego" w obliczu rzeczy ostatecznych lub inaczej: alkę Boga z Szatanem o wieczność człowieka.

Ten podkład moralitetowy problemu zbawienia-potępienia zbudował późnie „dramat teologiczny" Calderona (np. „Devoción de la Cruz").

Do przerzutu dramatu w aurę moralistyki upoważniała zaiste nie sama Ro jasowska „Celestyna", której realizm i tragizm nie dawał pola dla tendenc budującej, ale wierszowany ustęp końcowy: *Concluye el Autor aplicando l obra al proposito por que la acabo* — zawierający równocześnie usprawiedli wienie „Celestyny", wyznanie wiary autora i apel do odbiorcy o umiejętn i zdrową interpretację, o ujęcie „Celestyny" jako przestrogi przed złem. Nin usprawiedliwiony szukał Achard kompozycyjnego miejsca dla refleksji morali zatorskiej, potrzebnej obranemu rodzajowi; najwłaściwszym wydał mu się chór nie wprowadził go jednak, bo zbyt raziłby obcością w sztuce średniowiecznej zastąpił go wprowadzeniem we właściwe chórowi miejsca kompozycyjne postac Serena, strażnika nocnego. Wedle informacji Acharda ma on potrójną rolę ma wagę w kompozycji antycznego chóru *(revêt l'importance du choeur anti que)*[22], wiążąc ze sobą poszczególne obrazy; potęguje charakterystyczność „Ce lestyny", jako postać tak popularna w Hiszpanii; urasta wreszcie niemal d symbolu czujności, podkreślającej ważność spraw, nad którymi czuwa, dzie jących się w nocy, domenie Złego Ducha *(si vigilant que soit le Sereno qui d crépuscule à l'aube parcourt les rues désertes de la ville, il ne peut suivre par tout l'esprit du mal)*[23]. Postawiony równocześnie poza akcją i ponad akcj zwiera ją jednością linii, uwypuklającej wyższy sens sztuki. Brakło go tylk w zakończeniu, co uzupełnił L. Schiller zamykając w ten sposób sztukę w ram paralelne i rezerwując tym samym Serenowi — ostatnie słowo.

Dla upodatnienia tematu „Celestyny" koncepcji moralitetowej, tej „Ce lestyny" realistycznej i tragicznej, więc z natury rzeczy pozbawionej moment moralitetowego — trzeba go było ująć w problem walki Szatana z Bogie o duszę człowieka. Kusiły do tego pewne elementy tematyczne — co prawd o zupełnie innej roli u Rojasa, który uwydatnił atmosferę religijną swojej epok religijność przyporządkowując psychice swoich bohaterów; nie jest ona jedna ujęta jako motor ich życia wewnętrznego; jawi nam się raczej jako rys charak terystyczny epoki, podmalowujący tło obyczajowe: zdawkowa wiara w diabła Boga i wszystkich świętych swoją drogą, a życie w żelaznych konsekwen cjach swoich praw — swoją. Rojas nie zakłada rzeczywistości Boga czy Sza tana —i ich ingerencji w sprawy świata dla biegu swojej fabuły; są oni poprze wiarę ludzką tylko kategoriami psychologicznymi. Wspaniała w swym rea lizmie scena zaklęcia diabła przez Celestynę, zaklęcia według formuł i obrzę dów tradycyjnie ustalonych w praktykach czarodziejstwa — jest jeszcze jedn sceną obyczajową, nie narzuca nam przekonania o osobowym kontakcie boha terki z Szatanem, o tym, że od tej chwili poczynają się istotnie rządy Sza tana; może w to wierzyć albo nie wierzyć Celestyna — nie zakłada tego jak faktu rzeczywistego Rojas, *ergo* i dla odbiorcy nie jest w jego utworze szata osobą dramatu.

Achard natomiast musiał dla swojej koncepcji rodzajowej wprowadzić jak *dramatis personae* Boga i Szatana; musiał ich wyprowadzić z pozycji kategori

sychologicznej w pozycję osobową. Jeśli już nie ukazać bezpośrednio obu rzeciwników, to ukazać sfery ich działania, ich konflikt, walkę; szalę zwyięstwa przechylić tu lub tam.

Łatwiej z treści Rojasowskiej „Celestyny" było wydobyć Szatana. Wystarzyło potraktować go osobowo; toteż szatan — *Diable* — pisany jest u Acharda ' przeciwieństwie do Rojasa dużą literą; odróżnia go on od diabła małą literą e zdawkowych przekleństw i powiedzeń, jak „idź do stu diabłów". Wystarzyło silniej uwydatnić osobisty kontakt Celestyny ze złym duchem (scena aklęcia, scena uwiedzenia Melibei); wystarczyło w łatwym powodzeniu pla-ów Celestyny ukazać raczej złą moc, w imię której działa, niż samo jej nistrzostwo, czy nawet przychylny bieg okoliczności (zakochanie Melibei, konakty Sempronia z Elicją, stosunek Parmena do Areusy). Jednym słowem wytarczyło poprzestawiać akcenty, aby narzucić wrażenie, że tylko nacisk złej nocy może tak szybko zalać arenę akcji grzechem, a w jego biblijnej konsekwencji nieszczęściem i śmiercią.

Trudniej było ze sztuki Rojasa wyprowadzić Boga i Jego ingerencję w sprawy ziemskie; nie było Go przecież w płaszczyźnie realizmu, rządzonej żelaznymi konsekwencjami polityczno-społecznego a nawet gospodarczego układu ił, ani w płaszczyźnie tragizmu, rządzonej fatalizmem. Nie można również yło uznać za jego ambasadę instytucji Świętego *Officium,* którego władza iejąca strach działała przymusem, rygorem, dławiąc wolny gest wyboru mięzy dobrem a złem. Trzeba było uznać Inkwizycję za nieudały twór ludzki, w gruncie rzeczy wobec wyższej siły — Szatana — bezsilny, a Boga umieścić ponad nią, zostawiając mu pole do rozgrywki o człowieka w ludzkiej duszy. Ani Boga osobowo nie ewokuje Achard, ani skrępowany tematyką Rojasa nie ukazuje nam wewnętrznej sytuacji człowieka między pokusą i łaską w samej akcji. Ogranicza się do ukazania rezultatu walki o ludzką duszę między Bogiem a Szatanem. Bóg w ostatniej chwili — w godzinie śmierci — zwycięża.

I tutaj, w konsekwencji takiej koncepcji, następują najbardziej zasadnicze odstępstwa od linii fabularnej Rojasa. U niego śmierć bohaterów jest ostatnim ogniwem akcji, w której biorą udział, a zarazem jej ostatnim i najsilniejszym akcentem. Ważna jest sama śmierć — nie otwierają się poza nią żadne perspektywy. Nadużyciem wobec tekstu Rojasa byłoby zastanawianie się, jakie są losy pośmiertne Celestyny czy Melibei-samobójczyni. Celestyna wołająca o spowiedź raczej obrazuje nam ówczesny powszechny pogląd na „porządną" śmierć, podobnie jak pogląd mieszczański obrazuje nam żona z „Ich czworo" Zapolskiej, zapewniająca, że umrze porządnie, na własnym łóżku. Tak samo okrzyk o spowiedź Kaliksta niewiele nam mówi o jakichś jego głębszych przeżyciach religijnych; uzupełniający go lament Tristana, że jego pan umarł bez spowiedzi, tak się wspaniale splata z troską wiernego sługi o usunięcie ciała z kompromitującego miejsca, że znów tę sprawę można uznać za wyraz poglądów na zwyczajową „organizację" ostatnich chwil w sferze, do której należy Kalikst. — Melibea jest samobójczynią i to samobójczynią z premedytacji. Gdyby sobie pozwolić na nadużycie interpretacyjne, źle by o wieczności

Melibei wróżyła ta śmierć samobójcza bez jednej myśli o Bogu, nawet tak zdawkowej jak u Celestyny czy Kaliksta. I w takim wypadku doprawdy nie wiedzielibyśmy, dlaczego najmniej winna z bohaterów utworu — ma być Melibea potępiona na wieki. U Rojasa — powtarzamy — śmierć nie otwiera żadnych perspektyw nadprzyrodzonych.

Achard natomiast zgodnie ze swoją koncepcją otwiera śmiercią bohaterów takie perspektywy. Stąd zasadniczo zmienia charakter tej śmierci. Przede wszystkim przesuwa w czasie i w kolejności śmierć Celestyny poza śmierć kochanków; w pewnej mierze uzasadnia w ten sposób „tytułowość" Celestyny, w pewnej zaś uzyskuje tym samym pewien porządek tych śmierci, tworzących szereg ogniw o coraz silniejszej ekspresji, szereg markujący serię zwycięstw Boga nad Szatanem na coraz trudniejszym do odzyskania terenie. Następnie pozwala sobie na zupełną zmianę rodzaju śmierci Melibei, która nie popełnia samobójstwa, lecz umiera z rozpaczy po śmierci kochanka.

Jakimżeż sposobem Achard, krępowany bądź co bądź tekstem Rojasa, ukazuje problem zbawienia bohaterów — owoc zwycięstwa Boga nad Szatanem?

Korzysta tutaj z chwytu Rojasa, z owego wołania o spowiedź Celestyny i Kaliksta. Konsekwentnie rozciąga go i na śmierć Melibei (Sempronio i Parmeno giną poza sceną). Owo trzykrotne powtórzenie chwytu jest nie tylko wzmocnieniem go, ale i wskazówką, że tu się mieści jakiś zasadniczy moment akcji. Można przypuścić, że wykorzystanie tego chwytu dla ukazania perspektyw nadprzyrodzonych, dla przedstawienia dziejów duszy w promieniu łaski Bożej — nie odbyło się bez wpływu Calderonowskiego „Devoción de la Cruz", gdzie motyw przedśmiertnej spowiedzi i zbawienia jest podstawowym motywem tego „teologicznego dramatu".

Rzeczywiście wszystkie trzy ukazane przez Acharda śmierci dzięki temu chwytowi przepojone są żywiołem religijnym. Przy śmierci Kaliksta w porównaniu z ujęciem Rojasa moment religijny ulega wzmocnieniu. U Rojasa okrzyk: *Oh, válame Santa Maria! Muerto soy, confession* — może być rysem obyczajowo-charakterystycznym. Achard, wkładając życzenie spowiedzi dwukrotnie w usta umierającego, drugi raz w chwili konania, pozwala nam domyśleć się, że sekundy dzielące to dwukrotne wezwanie wypełnione są myślą o Bogu i skruchą, a skrucha wystarcza, aby duszę przywieść do Boga. „Ach! Ratuj mnie, Najświętsza Panno, umieram — Spowiednika. (Słabiej). Spowiednika"[24].

Ale misterium łaski Bożej nad duszą grzesznika nie kończy się na tym. Ogarnia i Melibeę. Melibea u Rojasa jest człowiekiem pod względem religijnym nijakim, choć rodzice się chwalą, że córkę wychowali bogobojnie i choć jest ona posiadaczką paska-relikwii. Bo też przy koncepcji realistycznej jej religijność jest zbędna, skoro już inne postaci zadość czynią konieczności wprowadzenia motywu religijnego, a przy koncepcji fatalistycznej, w której centrum stoi Melibea, wręcz szkodliwa: wnosiłaby moment wolnej woli, a więc i grzechu, podczas gdy fatalizm dopuszcza co najwyżej błąd człowieka. Toteż u Rojasa przyjmuje Melibea śmierć Kaliksta po prostu wybuchem rozpaczy. Nato-

niast u Acharda uderzenie nieszczęścia objawia nam u niej głębię przeżycia religijnego.

Melibée[25] *(s'affaissant): Il n'est plus temps de vivre.*

Lucrétie: Revenez à vous...

Melibée (dans un souffle): Seigneur Jésus, pardonnez-moi...

Lucrétie: Madame...

Melibée: Anges du Ciel, ayez pitié... confession... (elle meurt).

Scena śmierci Celestyny w zakończeniu sztuki, a więc pod szczególnym naciskiem dynamicznym, wykazuje u Acharda w porównaniu z Rojasem spoczęźnienie momentu religijnego, a raczej przerzucenie tego, co jest rysem obyczajowym, w wagę istotnego religijnego ujęcia. U Rojasa dobijana Celestyna woła dwukrotnie o spowiedź[26], u Acharda przekształca się to w rozpaczliwe, uporczywe pragnienie; tworzy scenkę samą dla siebie, wyodrębniającą się ze sceny głównej; nie można wątpić, że intencją autora było uwypuklić to pragnienie, czyli pokazać poprzez nie istotne przeżycie religijne, skruchę, nawrócenie ku Bogu w ostatniej chwili — gestem dobrego łotra:

Celestyna: Zabił mnie! Spowiedzi! Spowiedzi, spowiedzi!

Parmeno: Niech zdycha — Spiesz się... bez spowiedzi!

Celestyna (słabo): Spowiedzi! (jeszcze słabiej) Spowiedzi!

Największą jednak niespodzianką dla tego, kto by uważał przeróbkę Acharda za prosty przerzut Rojasowskiej „Celestyny" w kształt sceniczny — jest finał bezpośrednio następujący po scenie śmierci Celestyny. Nie ma jego odpowiednika u Rojasa, u którego rozpacz Elicji i Areusy, spotęgowana rozpaczą po śmierci kochanków, ukazana jest dopiero w a. 15 (śmierć Celestyny w a. 12) objawia się planem zemsty nad Kalikstem rękami Centuriona. Natomiast u Acharda obie dziewczyny w obliczu śmierci Celestyny padają na kolana i modlą się za nią. Początek modlitwy o miłosierdzie Boże przypada jeszcze na jej ostatnie chwile, padając całą potęgą Świętych Obcowania na ostatnią rozgrywkę o duszę Celestyny; scenicznie staje się on ilustracją rozgrywki sił wyższych o wieczność grzesznicy.

Areusa: *Seigneur, Miséricorde pour l'âme qui va s'échapper de ces os et de cette chair*[27].

Elicja: Zmiłowania[28].

Areusa: Zmiłuj się nad jej grzechami śmiertelnymi.

Elicja: Zmiłuj się.

Areusa: Ona zgrzeszyła.

Elicja: Zgrzeszyła.

Modlitwa przechodzi w stylizowaną litanię — modlitwę za zmarłych.

Areusa: Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata —

Elicja: Módl się za nią na Sądzie Ostatecznym —

Areusa: Dzieciątko Jesus —

Elicja: Zlituj się nad nami —

Areusa: Święta Matko Boża —

Elicja: Módl się za nami —

Areusa: Święta Panno nad Pannami —
Elicja: Módl się za nami —
Areusa: W imię Ojca i Syna i Ducha Świętego —
Elicja: Amen.

Czyny Celestyny zostały zakwalifikowane przez nią samą i przez dziewczęta jako grzechy. Nad dziejami jej grzechu, wezwany potęgą jej skruchy i potęgą modlitwy człowieka za człowieka, zapanował Bóg. W ten sposób spełnił w swojej koncepcji Achard warunek moralitetu; w trzech śmierciach za pomocą tego samego zasadniczego chwytu ukazał ostateczne zwycięstwo Boga — którego areną działania jest ludzka dusza, a któremu żadna chwila nie jest za krótka ani za późna — nad Szatanem, którego areną działania jest świat w wadliwym układzie swych sił i skłonna do złego ludzka natura.

Na przecięciu się tych dwóch pól otwierają się szanse Szatana. Skłonna do złego natura ludzka na pochyłości wadliwego ustroju świata stacza się w trzy otchłanie: pożądliwości ciała, pożądliwości oczu i pychy żywota. Wykorzystując obrazy obyczajowe Rojasa przeraźliwy ich zarys daje i Achard. Ofiarą pierwszej — przede wszystkim — Kalikst i Melibea, drugiej — Sempronio i Parmeno, trzeciej — Celestyna. Może dla ukazania pychy żywota zbyt słabo eksploatował Rojasa Achard. Mistrzowskimi chwytami hiszpański pisarz[29] ukazał w Celestynie bardziej niż kobietę nierządną, bardziej niż kobietę chciwą złota — kobietę żądną władzy i pyszną z tej władzy nad ludźmi. W swoim zawodzie stanęła Celestyna na szczycie mistrzostwa; uzyskała panowanie nad ludzkimi namiętnościami; ma poczucie nieograniczonej mocy; o uzyskaną władzę drży, gotowa dla niej ryzykować życie. Pychą napełnia ją własne znaczenie społeczne, popularność, honory, których jej w oczy nie szczędzą możni tego świata; lęk o utratę znaczenia każe jej niby w manii prześladowczej zestawiać własną pozycję dzisiejszą z dawniejszą. Jest nieustannie motorem jej czynów.

Czyż jednak Achard ukazawszy te trzy otchłanie zwyciężone zaborczą łaską Bożą — tym samym skazał na zawsze Szatana jedynie na klęskę? Bodaj że odpowiedź na to pytanie dał Achard postacią Centuriona i bodaj tylko na tej drodze można zrozumieć najdziwniejsze jego odstępstwo w tym punkcie od tekstu Rojasa.

Prezentacja Acharda w *Adresse au lecteur* (s. 7) niewiele o nim mówi: *Centurion le matamore ou plutôt l'ancêtre de tous les matamores et de tous les bravaches de Comédie.* Tyle tylko, że wolno nam go wiązać z komediowymi postaciami żołnierza-samochwała, sławnego *Miles Gloriosus,* rozpowszechnionego przez komedię *dell' arte* jako postać stereotypowa i — nieśmiertelna. U Rojasa rzeczywiście nie jest bodaj niczym więcej, chyba że zechcemy podkreślić większą dozę łotrzykostwa niż samochwalstwa; ma u niego małą rólkę, niema epizod. U Acharda natomiast wysuwa się na pierwszy plan nie tylko dlatego że jest mocniej związany z życiem Areusy (wchłania tym w siebie postać Critona); pojawienie się tego pijanicy, cynika i łotra, zwłaszcza w dynamicz

nych pozycjach końca aktów — ma swoją specjalną wymowę. Centurion — uosabiający małość i dno ludzkiego upadku — urasta do symbolu tejże małości. Do symbolu człowieka świadomie wyzbytego Boga, do ostoi szatana na ziemi, którego nieistnienie oficjalnie wyznaje — nie zdusiwszy jednak w sobie wiary w jego rzeczywistość.

Obraz III ukazujący nam czary Celestyny kończy kapitalna scena, bez odpowiednika u Rojasa; pijany Centurion zwala się niespodziewanie przed Celestyną, przejętą jeszcze zaklęciem Szatana:

Celestyna: Zdawało mi się, że to Diabeł.

Centurion (zdziwiony): Wierzysz więc w Diabła?

Celestyna: Nie, toteż dlatego tak się przeraziłam.

Centurion: Wiesz dobrze, że Diabła nie ma.

Celestyna: Nigdy nie wiadomo.

Centurion nie chce wierzyć w Diabła, aby się pozbyć i wiary w Boga. Jest w nim tylko jedna żądza: chce żyć. I gotów — wbrew swej niewierze — ponieść wszelkie konsekwencje bujnego, nieokiełzanego życia, które jedynie mu dogadza. Kiedy po śmierci Celestyny chce i jego Areusa wciągnąć w krąg modlitwy za zmarłą, oświadcza: „Jestem żywy, ja, żyjemy wszyscy troje tutaj..." Areusa prosi: „Módl się, Centurionie, o swoje zbawienie". Na to Centurion: „Nie umiem się modlić, chcę pić i iść do piekła".

Jemu dał Achard ostatnie słowo s w o j e j sztuki. Centurion przerywa dziewczętom modlitwy dla groteskowego — pełnego ironii i grozy — apelu zmarłych nad zwłokami Celestyny. Obrachunek zmarłych: pięć osób, które Centurion liczy za sześć, kalkulując Celestynę podwójnie: „Ta się liczy podwójnie. To razem sześcioro, zginęło więc sześć osób".

Nasuwa się pytanie, skąd ten dziwny rachunek. Czyżby w złu utopione całe życie Celestyny decydowało o jej podwójnej wadze? Ale w takim razie i zwycięstwo Boga nad jej duszą ma podwójną wagę. Centurion zdaje się obliczać zwycięstwa Boga i porażki Szatana. Cała ta scena finałowa, pełna powagi i grozy — nie pozwala na zlekceważenie jakiegoś wyższego ukrytego w niej sensu.

Kiedy Elicja przerażona pyta błagalnie, niby podejmując tok formalny apelu: „Centurion?" — Centurion odpowiada z tryumfem, przeciwstawiając pięciokrotnemu poprzednio: *mort, morte* — „umarł", „umarła" — stwierdzenie, które zarazem jest jego wyznaniem wiary: *Pas mort* — „nie umarł". On jeden został wydarty szponom Boga, on, małość życia i zarazem ślepa żądza życia. Jego tryumfalna obecność świadczy, że Szatan ma nadal oparcie o ziemię i że jego walka z Bogiem ma i nadal szanse *in hac valle lacrimarum.*

Przerzut „Celestyny" Rojasowskiej w problematykę religijną pociągnął za sobą automatycznie i zmianę koncepcji człowieka, a w konsekwencji i zmianę fatalistycznej koncepcji fabuły. Z chwilą, gdy czyn człowieka może być zakwalifikowany, jak u Acharda, jako grzech, trzeba założyć, że człowiek miał wolny wybór między dobrem i złem, a zatem nie może być czynów zdecydowanych przez przeznaczenie.

Stąd musiał Achard bodaj zamarkować uzasadnienie tych momentów fabularnych, które w koncepcji fatalistycznej Rojasa uzasadnień nie potrzebowały. Achard — wbrew Rojasowi — zarysował przyczyny, dla których kochankowie nie mogą dążyć do małżeństwa; ukazał z daleka przeszkody: rodzice przeznaczają Melibeę komu innemu. Rozwinięciu motywu w akcji zapewne przeszkodziła intencja jakiej takiej wierności wobec Rojasa.

I jeszcze jedna cecha charakterystyczna dla Acharda. Sceniczne ujęcie wymaga koncentracji na wszystkich płaszczyznach dramatu. Prócz tego i epoka historyczna widziana z perspektywy innej epoki domaga się uwypuklenia tych rysów, które się wydają dla niej charakterystyczne. Realistycznej postawie Rojasa wobec epoki współczesnej wystarczyły rysy epoki w tle, w osnowie; nie trzeba ich było uwypuklać; wystarczyła taka ich ilość i jakość, która uzasadniała prawdę realistyczną fabuły. Czy to inkwizycja, czy kościoły, czy modlitwy zbiorowe — u Rojasa tkwią one w atmosferze sztuki.

Achard, charakteryzując już daleką od siebie epokę, wysuwa na pierwszy plan znamienne według siebie jej rysy i je koncentruje. Pojmuje je w jakiejś kontrastowości dwu treści, zdawałoby się sprzecznych, a współżyjących ze sobą. Stąd scenę matactw miłosnych Celestyny lokuje w kościele, stąd przez ten sam zaułek, gdzie rządzi diabeł, każe przejść pompatycznemu pochodowi Świętej Inkwizycji. Trudno się zdecydować na ocenę tych efektów: jest w tym niewątpliwie łatwizna w stylu *Grand Guignolu*, ale także dzięki nim powstaje w sztuce tak szatańska atmosfera perwersji, ocierającej się o bluźnierstwo i świętokradztwo, że sugeruje nam panowanie na świecie Szatana, owej *Magnae Dramatis Personae*.

VII

Jak więc widzimy, przerzut „Celestyny" Rojasa w dramat sceniczny Acharda nie jest prostą — jak twierdzi Achard — sceniczną adaptacją. Mamy tu dwie zupełnie różne koncepcje poetyckie, korzystające z jednej fabuły. Było to konsekwencją przerzutu utworu w inny rodzaj literacki, zakładający swoisty świat poetycki. Wybór kształtu moralitetowego przez Acharda zadecydował o przekształceniach, którym musiało ulec dzieło Rojasa. Moralitetowa walka Boga z Szatanem o wieczność człowieka, chłonąc fabułę Rojasa, musiała dokonać gruntownej przebudowy jego realistycznej i tragicznej koncepcji.

Afisz widowiska łódzkiego z kolei wymienia nazwisko J. Gomulickiego jako tłumacza. Zadaniem tłumacza jest przerzucenie dzieła z jednego języka w drugi, wiernie i pięknie; zasadniczo tłumacz zobowiązany jest do uszanowania koncepcji tłumaczonego utworu. I niewątpliwe taki był zamiar J. Gomulickiego. Wbrew temu zamiarowi, przypuszczalnie „niechcący", może w niezrozumieniu rodzajowości „Celestyny" Achardowskiej — dokonał zmian na pozór błahych, które jednak zamąciły koncepcję oryginału.

Nie idzie mi tutaj o usterki językowe, takie jak słowa nietrafne, mijające się z intencją oryginału (np. „spowiednik" zamiast „spowiedź"), o brak ścisłości w tłumaczeniu, co się odbiło na osłabieniu czasem zasadniczych momentów.

Idzie o rozminięcie się z założeniem Acharda, i to przez — pozornie — drobiazg. Gomulicki nie uwzględnia dwojakiej pisowni słowa „diabeł" u Acharda: przez dużą literę, prezentującą diabła-osobę, diabła bohatera dramatu moralitetowego — i diabła przez małą literę, ze zdawkowych przekleństw i ekskamacyj. Zawsze posługuje się małą literą. Czyli w sumie: odosabia Szatana; wyrzuca z dramatu głównego bohatera. Można by powiedzieć, że to nieistotna sprawa, bo tekst był nieopublikowany i przeznaczony tylko do percepcji słuchowej. Rzecz jest jednak poważniejsza: jeśli służył za podstawę do rozpisania ról — sugerował aktorom interpretację realistyczną, obcą kształtowi moralitetowemu. Niechcący Gomulicki zawrócił do Rojasa. Ale taki powrót musi się kłócić z całym ukształtowaniem rodzajowym moralitetu, którego przecież tłumacz nie zmienia. Artyści mogą się upierać przy realistycznej interpretacji, wierni sugestii rozpisanych ról — wbrew Achardowi. I w sumie grozi sprzeczność elementów, niepokojące, bo niezrozumiałe dla odbiorcy, dysonanse.

Jakżeż pojęła Rojasowo-Achardowską „Celestynę" koncepcja reżyserska Leona Schillera? Sprawa wyjątkowo trudna wobec tak dziwacznych perypetyj fabuły między dwoma koncepcjami poetyckimi.

Schiller nie poszedł za sugestią J. Gomulickiego i nie dał się skusić skrajnemu realizmowi sprzecznemu z koncepcją Acharda, chociaż tak było o to łatwo przy braku krytycznych zestawień obu koncepcyj, przy mimowolnej mistyfikacji Acharda podającego swoją „Celestynę" jako adaptację, przy famie jaką się cieszył realizm Rojasa, *de facto* w Polsce nieznanego i to w dobie specjalnego kultu dla realizmu.

Pojął swoją „Celestyną" po linii Acharda — akceptując całą jej religijną problematykę. Całość ujął w kształt tego, co nazywa „dramatem monumentalnym". Było to zgodne z inklinacją tego wielkiego artysty, który ma instynktowną dążność raczej do powiększania rzeczy wziętych do ręki, w przeciwieństwie do tylu innych, którzy zawodowo każdą rzecz pomniejszają. Jego koncepcja reżyserska była także koncepcją poetycką. Poszedł za Achardem — i Acharda uzupełnił. Także w dziedzinie czysto literackiej. Linia dydaktyczno-moralizatorska, którą w swoim moralitecie uwypuklił Achard postacią Serena, domagała się uwyraźnienia. Brakło, także kompozycyjnie, w scenie końcowej pojawienia się Serena, tej postaci z nad-planu sztuki — i jej ostatniego słowa. Bez tej sceny sztuka była niezamknięta. L. Schiller brak ten uzupełnił. Ostatnie słowo, słowo budujące i — wyjaśniające moralitetowy problem walki Dobra ze Złem, włożył w usta Strażnika:

„Czyż jest pośród Was, kto by ostatnim słowom Centuriona wiarę dawał i za nim ośmielał się twierdzić, że niezniszczalna jest moc Zła na ziemi?" — Brak nam może w dalszych słowach wyraźnego wskazania Szatana; zbyt może w wyjaśnieniu kryje się on za układ społeczny, za faryzeuszostwo Świętego *Officium*. Natomiast tryumfator w walce ze Złem — Bóg-Miłość, Bóg-Odkupienie i Bóg-Przebaczenie — ujawniony jest w pełni i ukazany w obrazie Ukrzyżowanego nie bez sugestii hiszpańskiego oryginału z wierszowanego zakończenia *(Concluye el Autor aplicando la obra al proposito por qué la acabé)*:

Amemos aquel que espinas et lanza
Azotes y clavos su sangre vertieron,
Los falsos judios su faz escupieron;
Vinagre con hiel fué su potation...

Żywioł religijny wysunął na pierwszy plan przez oprawę muzyczną widowiska. Na chorale gregoriańskim oparta kompozycja T. Kiesewettera — równocześnie podkreślała styl średniowieczny widowiska i wydobywała z niezwykłą ekspresją momenty silnego napięcia religijnego. Od Acharda odstąpił L. Schiller rezygnując z tła kościoła dla sceny matactw miłosnych; niewątpliwie tak silny efekt raziłby w Polsce nawet niejednego marksistę i kto wie, czy ostałby się wobec cenzury. Zresztą środków do wydobycia owych Achardowskich kontrastów nie brakło L. Schillerowi: wykorzystana tu została znakomicie — muzyka.

Koncepcji reżyserskiej nieco przeciwstawiła się koncepcja aktorska, przynajmniej w pozycji najważniejszej, w roli Celestyny, powierzonej Jadwidze Chojnackiej. Przechyliła ona swoją koncepcję zbytnio ku realizmowi; diabeł, jakby za podszeptem tłumacza, „wyszedł" u niej przez małe „d". I chociaż w tej kreacji była znakomita, to takie ujęcie sprzeczało się z podstawową koncepcją literacką Acharda i z koncepcją reżyserską Schillera. Zresztą z biegiem przedstawień dysonanse się coraz bardziej zacierały; Chojnacka, jakby porwana wirem poezji, coraz bardziej dawała się chłonąć założeniom moralitetowym dramatu monumentalnego.

Zdaje się nam, że bez przemyślenia przedziwnych perypetyj tematu „Celestyny" w różnych koncepcjach poetyckich, zdecydowanych przez rodzaj dramatyczny — niesposób wybrnąć w ostatecznym sądzie z niepokojącego dzieła sztuki, które ku swojej chwale zrealizował teatr łódzki.

---

[1] Streszczenie badań nad wpływem *Celestyny* daje w jednym rzucie oka Zeda, wydawca *Celestyny* (Fernando de Rojas, *La Celestina,* tragicomedia de Calisto y Melibea, Clasics Bouvet, Paris; s. 17).

[2] Por. np. Wstęp filologiczno-historyczny do cyt. wydania *Celestyny* s. 16 za Menendez y Pelayo *Origines de la Novela* (Tomo XIV de la Nuova Biblioteca de Autores Espanoles).

[3] Czytany jest dopiero od XIV w. — por. W. Creizenach: „*Geschichte des neueren Dramas*", t. I, 1893, s. 8.

[4] por. Creizenach, op. cit., s. 7.

[5] np. Eugraphius, komentator Terencjusza z VI—X w. po Chr.; podobnie w rkp. z XI—XII w., komentarzu do *Ars poetica,* Calliopus podany jest, jako actor lub recitator a zarazem przyjaciel Terencjusza, obok Scipiona i Laeliusa; podobnie Konrad z Hirsau *(Scholia Vindoboniensis ad Horatii artem poeticam,* ed. Zechmeister, Viennae 1877, s. 23) por. Creizenach, tamże.

[6] cyt. ed. tekstu, s. 270.

[7] por. E. Faral: *Les arts poétiques du XI et XII s.,* Paris 1924; H. Brinkmann: *Zu Wesen und Form mittelalterlichen Dichtung* (1928); H.H. Glunz: „*Die Literaraesthetik des europäischen Mittelalters*" (1937); Creizenach, op. cit.

[8] Stąd, gdy się chce — jak zapewnia Joannes de Janua (XIII w.) — życzyć komuś niezmiennego dobra — należy mu życzyć tragicznego początku, a komediowego końca. Por. Creizenach, op. cit. 10; Du Meril,: *Poésies populaires,* 1847, s. 73 pn.

[9] Creizenach, op. cit.

[10] tamże, s. 12.
[11] tamże, s. 9.
[12] I tu były wyjątki, które raczej należałoby traktować jako odrębny rodzaj literacki: w. Comoedia horatiana (z wtrętami odautorskimi w stylu epickim w tekście); zwinął on się prawdopodobnie na innej drodze jako usamodzielniona rodzajowo konty-uacja dialogowanych w wielkiej części satyr Horacego.
[13] por. Creizenach, op. cit., s. 11.
[14] tamże.
[15] Odbijają się w niej zwłaszcza echa sporów naukowych (np. między nominalistami i rea-stami).
[16] *Comoediae elegiacae*, fasc. I, ang. v. Müllenbach, Bonn 1885; — por. Creizenach, op. t., s. 20—44.
[17] por. Creizenach, op. cit.
[18] Zresztą już poprzednio Jean Prot pod koniec 15 w. w swoim wydaniu *Pamfilusa*, prze-naczonym do użytku szkolnego, podzielił go, jakby był prawdziwym dramatem, na 5 aktów amże, s. 46). Zdaje się, że od humanizmu z kolei zanika zrozumienie dramatu recytatorskiego.
[19] nie *al pari* jawiły się oba w komedii elegijnej przez wprowadzenie motywu pana i sługi.
[20] Tekst, s. 262 (a. 21).
[21] Ukazywał, że wiara zbawia raczej niż uczynki (por. *Kupca* Reja); zresztą i w sztuce atolickiej zagadnienie łaski dziwną przybierało postać i przed jansenizmem, np. w Calde-na *Devoción de la Cruz*.
[22] P. Achard, *La Celestina, tragi-comédie de F. de Rojas (1492)*. Adaptation en 8 tableaux, aris, 1942, s. 7.
[23] tamże, s. 9.
[24] tł. J. Gomulickiego.
[25] Achard.
[26] *Cel.:* Ay, que me ha muerto! Ay, ay, Confesion. *Parm.* Dale, dale, acabala, pues la comen-aste, que nos sentiram, muera, muera: de los enemigos los menos. *Cel.:* Confesion.
[27] W tłumaczeniu J. Gomulickiego przepadł sens mistyczny tej sceny wraz z wadliwym zekładem; mówi on o duszy, która już wyszła z ciała, zamiast o duszy, która wyj-zie z tych kości i tego ciała.
[28] tłum. J. Gomulickiego.
[29] por. np. znakomitą scenę na s. 168—8.

Przekłady tekstów hiszpańskich (str. 73, 94):

Jeżeli lubisz i pragniesz czytając Kaliksta pobudzić słuchaczy, spraw, byś umiał mówić iędzy zębami; czasem z radością, nadzieją i namiętnością, czasem z gniewem i wielkim zruszeniem. Czytając zmyślaj tysiące sztuk i sposobów, pytaj i odpowiadaj ustami wszyst-ch płacząc i śmiejąc się we właściwym czasie.

Kochajmy tego, którego krew przelały ciernie i włócznia, razy i gwoździe, fałszywi żydzi oluli jego twarz; ocet z żółcią stał się jego napojem.

KONKURSY DRAMATYCZNE

I

Zdarzało się każdemu w ostatnich czasach czytać o już rozpisanych lub dopiero zamierzonych konkursach dramatycznych. Fakt, że w dobie niezwykle wzmożonego przeszacowywania wszelkich wartości korzysta się z tej powagą lat uświęconej formy pobudzania twórczości w zakresie dramatu, dowodzi niechybnie, iż nie przeżyła się ona — mimo wszystko. Nie trzeba bowiem zapominać, że instytucja konkursów dramatycznych od dawna bywała rozmaicie oceniana. A z chwilą gdy na jakąś rzecz rozmaicie można się zapatrywać i gdy ujawnia się rozbieżność zdań, powstaje „zagadnienie".

Niewątpliwie więc istnieje i zagadnienie konkursów dramatycznych, dziś bardziej może aktualne niż kiedykolwiek, a przez to zasługujące na zajęcie się nim. Uczynimy to jednak nie zapuszczając się w drobiazgowe rozważania, a tym bardziej w dyskusję (która może potem rozwinie się), należy bowiem przede wszystkim przypomnieć sobie, jakie tego rodzaju konkursy były u nas i co o nich pisano. Temat jest obszerny i ciekawy, a materiałów nie brak. Można więc przypuszczać, że z czasem znajdzie autora, jakiegoś zapewne doktoranta lub zabiegającego o veniam legendi polonistę, dla otrzymania katedry teatrologii.

Pozostawiając temu przyszłemu monografiście dociekanie genezy konkursów i ich historię, obejmującą wszelkie fakty w dziedzinie życia literackiego, ujętego w pewne formy współzawodnictwa, zajmiemy się wyłącznie sporządzeniem wykazu tych konkursów (bo tego nikt dotąd nie zrobił), uzupełniając go pewnymi szczegółami wyjaśniającymi ich charakter ogólny lub znaczenie niektórych z nich, zwłaszcza zaś związki z repertuarem; poza tym przytoczymy kilka przykładów ustosunkowania się do nich opinii ówczesnych kół literackich i teatrologów (tak wtedy jeszcze się nie nazywali). Wszystko to ujęte będzie głównie pod kątem widzenia potrzeb teatru.

Historia polskich konkursów dramatycznych obejmuje okres bez mała stu pięćdziesięciu lat. Początek jej sięga roku 1803, kiedy Towarzystwo Przyjaciół Nauk ogłosiło ofiarowaną przez „bezimiennego rodaka" nagrodę „w medalu wartości stu dukatów holenderskich dla autora najlepszej tragedii wierszem w języku polskim, do której materia z dziejów polskich czerpana być ma". Pierwszy ten konkurs zawiódł oczekiwanie, gdyż mimo odraczania terminu nie mógł być rozstrzygnięty; nadesłano nań jeden tylko utwór, nie licząc „Wandy", tragedii Tekli Łubieńskiej, pisanej wcale nie z myślą o konkursie i wbrew jej woli na konkurs posłanej.

Taki sam los spotkał drugą z kolei próbę, uczynioną w r. 1827 — również anonimowo — przez Ludwika Adama Dmuszewskiego i podobnie jak tamta w oparciu o Towarzystwo

Przyjaciół Nauk, które pod koniec wspomnianego roku ogłosiło warunki nowego konkursu w następujących słowach:

„Autorowi najlepiej oryginalnie w polskim języku napisanej, charakterystycznej lub intrygowej komedii przyznana będzie nagroda 1000 złotych w gotowiźnie lub medalu, do wyboru autora. Komedia konkursowa składać się ma najmniej z 3 aktów. Może być wierszem lub prozą napisana. Przy równych zaletach otrzyma pierwszeństwo komedia charakterystyczna przed intrygową, wierszem napisana przed komedią prozą, 5-cio aktowa przed 3-aktową. Konkurujące dzieła nadsyłać należy franco na ręce sekretarza Towarzystwa, dołączając opieczętowaną kopertę z godłem lub tytułem sztuki, w której to kopercie ma się znajdować nazwisko autora. Komedie z podpisem autora nie będą uważane za konkurujące. Termin ostateczny do zgłoszenia dzieł konkurujących jest dzień 1 października 1829 r."

Jak widzimy, statut tego drugiego a właściwie pierwszego u nas prawidłowego konkursu dramatycznego obejmował już te wszystkie zasadnicze warunki formalne, które potem stale obowiązywały we wszystkich następnych.

Po tej nowej próbie, uwieńczonej nieco lepszym wynikiem, gdyż sztuk przysłano nieco więcej — ile, tego dokładnie nie wiemy, jaką zaś przedstawiały one wartość, o tym mówi do pewnego stopnia fakt, że i ten również konkurs nie mógł być rozstrzygnięty — po tym, dodajmy zasługującym na pamięć, dowodzie dobrych chęci Dmuszewskiego nastąpiła długa, bo aż przeszło dwadzieścia lat trwająca przerwa — do r. 1852. Od tej zaś daty zaczynają się kolejne konkursy, zrazu w nieco większych odstępach czasu urządzane, potem coraz częstsze, wreszcie niemal coroczne, a bywały lata, w których dwa i nawet więcej takich turniejów dramatycznych organizowano. W chronologicznym porządku zestawiony ich wykaz[1]) przedstawia się następująco:

1852 LWÓW

I KONKURS LWOWSKI OGŁOSZONY PRZEZ KASYNO NARODOWE (tzw. „końskie"). Dwie nagrody: 150 złr w srebrze za sztukę oryginalną (komedię, dramat lub tragedię), bądź osnutą na tle historycznym, bądź też społeczną lub salonową; 50 złr w banknotach za przekład. Na konkurs nadesłano 13 utworów. Nagrodzona sztuka oryginalna: „Wąsy i peruka", k. w 3 a. Józefa Korzeniowskiego; nagrodzony przekład: „Powieści Królowej Nawarry", k. w 5 a. Ernesta Legouvégo i Scribe'a — Witalisa Smochowskiego (który należał do składu sądu

[1]) Wykaz ten nie jest całkowity. Aby niczego w nim nie brakowało, trzeba by móc dotrzeć jeżeli nie do wszystkich sprawozdań z konkursów, to przynajmniej do podających o nich wiadomości czasopism, a to w dzisiejszych warunkach jest prawie nieosiągalne. Są więc luki wynikające z niedostatku (zapewne tylko chwilowego) dokładniejszych danych, np. o konkursach warszawskich Teatrów Miejskich w r. 1921 i 1924 (na którym nagrodzono dramat Kazimierza Brończyka pt. „Hetman Stanisław Żółkiewski"), czy o konkursie we Lwowie w r. 1913, dla upamiętnienia pięćdziesięciolecia powstania styczniowego; są i inne: świadomie opuszczone konkursy mniej znaczące, mniej ważne, np. ten, o którym w swoim czasie pisał prof. M. Szyjkowski: „Brak nam komedii lekkiej, a rozpisany na nią konkurs przez [...] teatr, który wziął sobie za cel uprawę tej zaniedbanej gałęzi („Bagatela" w Krakowie) — dał zupełnie ujemny rezultat".

Z pomocą w uzupełnianiu posiadanych przez autora materiałów pośpieszył, ze zwykłą u niego uczynnością, obdarzony wyjątkową pamięcią, wzorowo sumienny i skrupulatny w swych informacjach dyr. Teofil Trzciński, dorzucając kilka szczegółów.

Trzeba też i o tym nie zapominać, że podany tutaj wykaz jest pierwszą tego rodzaju próbą, odpowiednią zatem należy stosować do niego miarę. W każdym razie dla celów, jakim ten artykuł ma służyć, taki choćby niezupełny spis konkursów można uważać za wystarczający, daje on bowiem mimo wszystko pojęcie o najważniejszych w tej dziedzinie faktach.

Dla pokazania, w jaki sposób i w jakim tempie konkursy odbijały się na bieżącym repertuarze, podano tu niekiedy bardziej znamienne daty premier niektórych nagrodzonych sztuk w głównych teatrach; zastosowane przy tym skróty — miasta: W., Kr., Lw. i sceny: TW(ielki), TR(ozmaitości), TL(etni) — czytelnik łatwo rozwiąże.

konkursowego razem z Mikołajem Bołozem-Antoniewiczem, Wiktorem Baworowskim, Henrykiem hr. Fredrą i Stanisławem Pilatem). Korzeniowskiemu w otrzymaniu nagrody nie przeszkodziło to, że komedię swoją wydrukował w „Gazecie Warszawskiej" jeszcze przed rozstrzygnięciem konkursu

„Wąsy i peruka": Lw.: 19. XI. 52. „Doznała bardzo dwuznacznego przyjęcia tak ze strony publiczności, jak krytyki". Kr.: 1852 i 9. XI. 69.

1859 WARSZAWA

I KONKURS EDWARDA STARZYŃSKIEGO. Nagroda ufundowana przez Starzyńskiego wynosiła 300 rs. W styczniu 1859 r. przyznano ją komedii w 2 a. pt. „Konkurent i mąż", gdy jednak po otwarciu koperty znaleziono w niej zamiast nazwiska kryptonim „J. Azete", Komitet, wobec „wątpliwości, czy na pomieniony utwór nie wpływał który z wybranych do grona sędziów członek, postanowił zawiesić przyznane autorowi premium i takowe odłożyć do nowego konkursu." Pod kryptonimem ukrywał się Józef Korzeniowski, istotnie należący do składu sądu konkursowego. — Za drugą (po „Konkurencie i mężu") najlepszą sztukę, przy powtórnym wotowaniu, uznano k. w 3 a. wierszem „Tak się dzieje, czyli Życie nad stan" Stanisława Bogusławskiego (W.: TR. 23. X. 59), za trzecią zaś k. w 1 a. również wierszem, Karola Kucza pt. „Król dziewosłębem".

1859 WARSZAWA

KONKURS ŻÓŁKOWSKIEGO. Ogłoszony — z nagrodą składkową — dla uczczenia przypadającej w dniu 27. X. 1858 r. 25-tej rocznicy wstąpienia artysty na scenę. Zasadniczym warunkiem tego konkursu było, aby „koniecznie główną i wydatną [...] rolę pan Żółkowski za najstosowniejszą do swego talentu uznał". Konkurs rozstrzygnięto 22. IX. 1859 r. Nagrodę otrzymał Józef Korzeniowski za k. w 5 a. wierszem pt. „Majątek albo imię". Wbrew postanowieniu, aby premiera odbyła się w rocznicę dwudziestopięciolecia, tj. 27. X. 1859, wystawiono nagrodzony utwór w TR. dopiero 26. III. 1862. Żółkowski grał rolę hr. Janusza. (Lw.: 22. XI. 60).

1860 WARSZAWA

II KONKURS EDWARDA STARZYŃSKIEGO. Ogłoszony w lutym 1859 r. na skutek nierozstrzygnięcia poprzedniego konkursu. Nagrody nikomu nie przyznano. Wyróżniono: k. w 2 a. Józefa Narzymskiego pt. „Wielki człowiek powiatowy" (nigdy nie grana, zaginęła), k. w 2 a. wierszem Marii Ilnickiej pt. „Kto winien" i jeden z obrazków Wacława Szymanowskiego. Na tym zakończyły się konkursy Starzyńskiego, który zmarł tegoż roku.

1860 WARSZAWA

KONKURS Z INICJATYWY ELFRYDY Z TYZENHAUZÓW HR. AUGUSTOWEJ ZAMOYSKIEJ na cel dobroczynny. Dwie nagrody: 300 i 150 rs, na które złożyły się: pozostałość z konkursu Starzyńskiego w kwocie 100 rs i fundusz składkowy. Nagrodę otrzymał Wacław Szymanowski za k. w 3 a. wierszem pt. „Dzieje Serca", odegraną następnie przez amatorów w TW zimą 1860 r., w TR zaś wystawioną dopiero 9. IV. 66. (Lw.: 8. X. 60).

1868 LWÓW

KONKURS DYREKCJI TEATRU LWOWSKIEGO na dramat lub komedię. Nagroda: 300 złr. Konkurs ten był „najwymowniejszym świadectwem ówczesnej stagnacji w dziale naszego piśmiennictwa dramatycznego". Wyznaczony na dzień 30 listopada 1867 r. termin nadsyłania prac trzeba było przesunąć prawie o rok, wreszcie z 26 zgłoszonych utworów wybrano dr. w 5 a. Edwarda Lubowskiego pt. „Żyd", i po dłu-

gich debatach komisja przyznała mu nagrodę, „z tym wszakże wyraźnym zastrzeżeniem, że jest to tylko względne uwieńczenie sztuki, stosunkowo najlepszej między ubiegającymi się o nagrodę". Nagrodzony „Żyd" zaraz po premierze (6. XII. 68) zeszedł z afisza. (W.: TW 4. II. 70).

1871 KRAKÓW

I KONKURS „KRAKOWSKI", ogłoszony przez Dyrekcję Teatru (Adam Skorupka), z nagrodami ofiarowanymi przez Franciszka Łubieńskiego i Jana Zamoyskiego-syna (600 złr). Nadesłano 25 sztuk. I nagroda: „Epidemia", dr. w 4 a. Józefa Narzymskiego (Kr.: 25. II. 71; Lw.: 27. X. 71; W.: 21. IX. 72). II nagroda: „Pracowici próżniacy", k. w 3 a. Michała Bałuckiego (Kr.: 11. III. 71; Lw.: 9. I. 71; W.: 1. IV. 72). Sztuki poza tym wyróżnione: „Syn gwiazdy", dr. w 3 a. Felicjana Faleńskiego i „Margraf Gero" dr. Józefa z Mazowsza [Józefa Wojciechowskiego] — uznane jednak za niesceniczne. Zalecono do grania: „Pół miliona", k. w 5 a. Władysława Sabowskiego (Lw.: 28. XI. 72; Kr.: 16. I 73; W.: TL. 6. VI. 85).

1872 KRAKÓW

II KONKURS „KRAKOWSKI", ogłoszony przez Dyrekcję Teatru. Nadesłano sztuk 39. I nagroda: „Pozytywni", k. w 4 a. Józefa Narzymskiego (Lw.: 2. VIII. 73; W.: 3. V. 74); II nagroda: „Krakowiacy i Górale" (cz. III pt. „Skarby i upiory"), szt. w 4 a. Aleksandra Ładnowskiego (Lw.: 6. III. 75). Zalecono do grania dr. w 5 a. Juliana Moersa z Poradowa [Elizy Tuszowskiej] pt. „Przeor Paulinów". (Lw.: 17. XII. 73).

1873 KRAKÓW

III KONKURS „KRAKOWSKI" z nagrodami złr 500, 250 i 150. Nadesłano sztuk 39. I nagrody nikt nie otrzymał. II nagroda: „Rognieda", dr. w 5 a. Juliana Moersa z Poradowa [Elizy Tuszowskiej] (Kr.: 7. II. 74; „nie utrzymała się na scenie, co było do przewidzenia, jest to bowiem pod względem warunków scenicznych najzupełniejsze zero", jak potem pisał Estreicher, zasiadający w sądzie konkursowym); III nagroda: „Emancypowane", k. w 3 a. Michała Bałuckiego (Lw.: 29. VIII. 73; W.: 28. I. 74). Zalecono do grania k. w 3 a. Zofii Mellerowej pt. „Zyzio" (Kr.: 2. X. 73; W.: TL. 2. VI. 74).

1874 KRAKÓW-LWÓW

KONKURS „LWOWSKO-KRAKOWSKI", zorganizowany wspólnie przez oba teatry na skutek zawartej między nimi umowy, obejmującej m. in. takie sprawy, jak nieodbieranie sobie wzajemnie aktorów i wymiana „egzemplarzy". Złożone 1700 złr podzielono na cztery nagrody za dramat, komedię lub sztukę ludową. Nadesłano 47 utworów; z tego do wspólnego czytania zakwalifikowano 14. I, II i IV nagrody nikomu nie przyznano; trzecią (300 złr) po pięciomiesięcznych naradach otrzymał „Mojmir", dr. w 5 a., 9 odsłonach, Juliusza Turczyńskiego. „Konkurs rozstrzygany we Lwowie doznał fiaska zupełnego, bo nagrodzono sztukę niesceniczną i bez wartości literackiej, a komisja nagrodowa nie odważyła się nawet na wydrukowanie upowodowanego sprawozdania" (Estreicher). „Mojmir" nigdzie nie był grany.

1875 KRAKÓW

IV KONKURS „KRAKOWSKI" (I „KOŹMIANOWSKI"). Nagrody: hr. Artura Potockiego, hr. Franciszka Łubieńskiego, Ludwika Oraczewskiego i Dyrektora Teatru w łącznej sumie 1183 złr. Do statutu konkursu wprowadzono zmianę, mianowicie odrzucono warunek, że nagrodę może otrzymać tylko bezwzględnie dobra sztuka. Nadesłano 47 utworów. I nagroda: „Król Mieczysław II", dr. w 5 a. wierszem Adama Bełcikowskiego (Kr.: 21. XI. 75); II: „Dramat

bez nazwy", dr. w 5 a. nieznanego autora; III: „Wesele zdobywcy" („Atylla"), tr. Juliana Moersa z Poradowa [Elizy Tuszowskiej]; IV: „Kupno i sprzedaż", k. w 5 a. Jana Baptysty [Jana Zacharjasiewicza]. Poza tym zalecono do grania dr. w 3 a. pt. „Niewinni" Władysława Okońskiego [Aleksandra Świętochowskiego]. Odznaczenie drugą nagrodą „Dramatu bez nazwy", utworu na tle wypadków 1863 r., i wystawienie (17. IV. 75) „Niewinnych" dało powód do zaciekłych ataków na komisję konkursową, dramat zaś Świętochowskiego przed tym jeszcze wywołał w łonie tej komisji „najsprzeczniejsze zdania. Byli tacy, co stawiali go na czele wszystkich konkursowych utworów, jako utwór prawdziwego myśliciela i pisarza niepospolitych zdolności." Zarazem czyniono poważne zarzuty natury formalnej, a „jak surowo wytykano błędy autora, tak też ostro broniono go" („Niewinni": Lw.: 28. X. 75; W.: TR 23. X. 75 z udziałem Modrzejewskiej, TW 17. II. 82 w czasie jej gościnnych występów).

Spośród utworów nie wyróżnionych wymienić należy jeden, o którym sprawozdanie tak się wyraża: „„Gdyby Komisji Konkursowej zadaniem było wynagradzać utwory sceniczne jako utwory li tylko literackie, niezawodnie jednomyślnością otrzymałaby ‚Altea' pierwszą nagrodę". Dopiero w sześćdziesiąt pięć lub później ta „grecka tragedia" Faleńskiego została uznana za sceniczną i była na wiosnę r. 1939 wystawiona w „Warsztacie Teatralnym".

1876 KRAKÓW

V KONKURS „KRAKOWSKI" (II „KOŹMIANOWSKI"). Nagrody hr. Artura Potockiego, hr. Franciszka Łubieńskiego, ks. Marcelego Czartoryskiego i hr. Jana Zamoyskiego (syna) w łącznej sumie 900 złr, podzielonej jak następuje: I nagroda złr 600 „za sztukę, mającą wartość sceniczną zarówno jak i literacką (komedia lub dramat), współczesną lub osnutą na historii polskiej"; złr 300 za sztukę ludową. Nadesłano 32 utwory; z tych wspólnie czytano 8. I nagrody nie przyznano nikomu; II: „Emigracja chłopska", szt. ludowa w 4 a. Wł. L. Anczyca (wystawiona 27. VIII. 76 w W. przez Doroszyńskiego w teatrze „Tivoli", następnie przez parę lat grywana w „ogródkach", które i później często ją wznawiały; w TW dopiero 19. IX. 82). Zalecono do grania: „Dwojakie gwichty" („Dwie miary"), k. w 1 a. Wiktora Burzana [Zofii Mellerowej] (Lw.: 31. I. 77; W.: TR 13. II. 82); „Iwan Podkowa", dr. w 5 a. Jerzego Horwata; „Trzy Flory", k. w 3 a. Teofili Samolińskiej z Chicago (Lw.: 2. I. 80; W.: T. Mały 1. V. 80); „Czaple pióro", dr. w 5 a. wierszem Leopolda hr. Starzeńskiego (Lw.: 16. IV. 76).

Na konkurs ten Świętochowski nadesłał swego „Ojca Makarego". Utworowi temu poświęcono w sprawozdaniu tyle uwagi i miejsca, jak żadnemu innemu w dziejach konkursów krakowskich. Ze sprawozdania tego warto przytoczyć ustępy charakteryzujące zajmowane przez komisję stanowisko nie tylko w tym wypadku, ale i w stosunku do wszystkich sztuk, i wskazujące, jak sędziowie krakowscy pojmowali swą rolę:

„Z pomiędzy tych [sztuk odrzuconych] jedyny literacką wartość mający był dramat ‚Ojciec Makary', ale niemożliwy do wystawienia. Sam bowiem mechanizm, sama budowa sztuki, obok ujemnej, wstrętnej dążności nie wystarcza na zakwalifikowanie jej na scenę, która ma wyższe cele moralne względem społeczeństwa, wyższe obowiązki względem słuchaczy. Jakkolwiek uznano ‚Ojca Makarego' jednomyślnie w sekcji za nieodpowiedniego na scenę, celem osiągnięcia jeszcze większej stanowczości sądu zakomunikowano go innej sekcji, gdzie kolejno przez członków Komisji rozpatrywany, jednomyślnie uznany

został za nie nadający się na scenę naszą, jako scenę polską, dlatego, iż na niej wywołać by musiał niesmak estetyczny i zgorszenie moralne [...] Orzeczenie to dało pochop pismom i korespondentom do dzienników lwowskich do rzucenia potępień na Komisję Konkursową w sposób całkiem dotąd niepraktykowany, bo jeszcze przedtem, zanim ta sztuka znaną była publiczności i znaną tym, którzy szafowali nieopatrznie obelgami. [...] odczytanie publiczne ‚Ojca Makarego' przez autora i wydrukowanie go przez nakładcę przedstawiało jasno błahość alarmu uczynionego w tej mierze przez tych, co jeszcze sztuki nie znali, i przez stronę głównie interesowaną. ‚Ojciec Makary' nie nadaje się w ogóle na scenę, bo nie jest to dramat tak sceniczny, jak byli „Niewinni", ale jest to idea ubrana w dialogi osób nie działających, lecz filozofujących. Wyjątkowo tu i owdzie pojawia się akcja ożywiona, lecz całość wlecze się bez ruchu i życia, związana szeregiem rozpraw i dowodzeń. [...] Dyrekcja mogłaby w ostateczności nawet odegrać ‚Ojca Makarego' — bo i niesceniczne dzieła grać się dadzą na upartego — wiedząc, iż sztuczna reklama sprowadzi chwilowo nacisk ciekawych i uorganizuje hałaśliwe przyjęcie; byłoby to przecież pożałowania godne, a Komisji konkursowej w każdym razie nie godzi się oglądać na cele materialne teatru taką drogą osiągnąć się mogące. Przeciwnie, Komisja ma zadanie wyższe, jej idzie o uszlachetnienie repertuaru a ustrzeżenie go od tego, co szkodliwe, co wstrętne a nieprzyzwoite, co tchnie zgnilizną rozkładu rodziny, narodowości i społeczeństwa."

1876 WARSZAWA

KONKURS TEATRÓW RZĄDOWYCH WARSZAWSKICH. „Utworzony głównie dzięki inicjatywie i czynnemu poparciu Jana Al. hr. Fredry." I nagroda w wysokości 600 rs nikomu nie przyznana. II: „Pojedynek szlachetnych", k. w 4 a. Sewera [Ignacego Maciejowskiego]. (W.: TW 24. XI. 76; Lw.: 22. II. 78; Kr.: wznowienie 12. X. 1901). Sztuki odznaczone: „Dworacy niedoli", szt. w 4 a. Zygmunta Sarneckiego (W.: TR 13. X. 76); „Fałszywe blaski", k. w 1 a. Zofii Mellerowej (W.: TR 31. X. 76); „Blaga", k. w 3 a. Jordana [Juliana Wieniawskiego] (W.: TR 12. IV. 77).

1877 KRAKÓW

VI KONKURS „KRAKOWSKI" (III „KOŹMIANOWSKI"). Ofiarodawcy nagród jak w roku poprzednim, poza tym Dyrekcja Teatru; I — złr 600 za komedię, II — złr 300 za sztukę ludową. Nadesłano 25 utworów, z tego wspólnie odczytano 6. I nagroda: „Pan Damazy", k. w 4 a. Józefa Blizińskiego (przyznana jednomyślnie; „zyskała niezwykłe powodzenie w ciągu jej odczytywania"). (W.: T. „Belle-Vue", dyr. Doroszyńskiego, 9. VIII. 77; Lw.: 14. IX. 77; Kr.: 13. X. 77; W.: TL 13. VII. 78). II nagrody nie przyznano nikomu i żadnej z pięciu pozostałych sztuk nie zalecono do grania.

1877 POZNAŃ

I KONKURS Z ZAPISU NORBERTA BREDKRAJCZA, ogłoszony przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. I nagrody nie przyznano nikomu. II (200 talarów): „Kiejstut", tr. w 5 a. Asnyka. (Kr.: 1891; W.: TW 1914). Na zlecenie Komisji Konkursowej z ramienia Towarzystwa Przyjaciół Nauk Teatr Poznański wystawił w sezonie 1877-78 dwie spośród nadesłanych sztuk: „Dla dobra ogółu", k. w 5 a. Jordana [Juliana Wieniawskiego] (W.: 10. XII. 1897); „Księżna Gorysława" [„Rognieda"], tr. w 5 a. Juliana Moersa z Poradowa [Elizy Tuszowskiej].

(Norbert Bredkrajcz, sam próbujący sił w dramatopisarstwie, zapisał 60.000 złp „w tym celu, aby procent, 3000 złp, dawano corocznie za

najlepszy dramat polski". Warto by przypomnieć, jakie były dalsze losy tego zapisu).

1878 LWÓW

I KONKURS LWOWSKI IMIENIA HR. ALEKSANDRA FREDRY. Dwie nagrody: złr 600 za najlepszą komedię, wypełniającą cały wieczór, i złr 300 za drugą najlepszą po niej komedię, bez oznaczania liczby aktów. Statut konkursu postanawiał, że „utworzone będą dwie komisje. Zadaniem pierwszej będzie odczytywać utwory nadesłane i zasługujące na przedstawienie polecić do odegrania na scenie lwowskiej. Komisja ta składać się będzie z reprezentantów dziennikarstwa i z artystów sceny lwowskiej. Utwory polecone przez tę komisję będą kolejno przedstawiane na scenie lwowskiej, w miarę ich nadsyłania i polecania przez komisję. [...] Druga komisja, złożona z członków komitetu artystycznego, wysadzonego przez Wydział Krajowy dla sceny lwowskiej, z przybraniem pp. Jana Aleksandra Fredry i Jana Dobrzańskiego, obecna na przedstawieniach sztuk poleconych, po odegraniu ich przyzna dwom najlepszym komediom nagrody powyżej wymienione. Autorowie wszystkich na konkurs nadesłanych a poleconych do przedstawienia utworów otrzymają 8% tantiemy od dochodu brutto z pierwszego przedstawienia, a po 5% od następnych." Nadesłano 35 utworów. I nagroda: „Artykuł 264", k. w 4 a. Kazimierza Zalewskiego (Lw. 4. III. 78; W.: T. „Eldorado" w lecie 1879; TR 6. XI. 80); II: „Uproszone zaloty", k. w 3 a. wierszem Kajetana Kraszewskiego (Lw.: 22. III. 78; W.: TL 30. VIII. 78).

1879 POZNAŃ

II KONKURS Z ZAPISU NORBERTA BREDKRAJCZA, ogłoszony przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Ostateczne rozstrzygnięcie miało nastąpić po wystawieniu przez Teatr Poznański zaleconych przez komisję następujących sztuk: „Ojcowizna", k. w 3 a. Leopolda Świderskiego; „Prawa kobiet", k. obyczajowa w 4 a. „Z powodu wątpliwego przyjęcia od publiczności nie przyznano żadnej z nich nagrody i cały konkurs spełzł na niczym".

1879 KRAKÓW

KONKURS TEATRU KRAKOWSKIEGO. Odznaczony został dr. w 5 a. Juliana Łętowskiego pt. „Izrael na puszczy" (Kr.: 4. XII. 80; W.: TL 13. VII 81; Lublin: 4. I. 81; Lw.: 19. XI. 86).

1880 LWÓW

II KONKURS LWOWSKI IMIENIA HR. ALEKSANDRA FREDRY. Warunki jak w roku poprzednim. Nadesłano 40 utworów, z których zalecono do grania dwa: „Na dwu stołkach", k. w 2 a. Leona Madeyskiego (Lw.: 24. II. 79) i „Kochać i kochać", k. w 4 a. M. Chamskiego-Dzikowskiego (Lw.: 21. III. 79). Wobec tego, że obie zostały nieprzychylnie przyjęte przez publiczność, przedłużono termin konkursu do końca roku, ostateczne jednak rozstrzygnięcie nastąpiło dnia 5 maja 1880 r. I nagrody nikt nie otrzymał; II: „Zabiegi", k. w 4 a. Sewera Ignacego Maciejowskiego (Lw.: 18. XII. 79; Kr.: 2. X. 80), również nieprzychylnie przyjęta.

1881 WARSZAWA

KONKURS IMIENIA AL. HR. FREDRY ogłoszony przez Dyrekcję Teatrów Rządowych. Wyróżniono jedynie „sprawę trzydniową" Felicjana Faleńskiego pt. „Florynda", o której — i o tym konkursie — tak sam on następnie pisał: „...(dramat) ‚Florynda' na konkursie warszawskim 1881 r. jako najmniej z czterdziestu innych nieudolny, lekką większością został wyróżniony. Że jednak ten konkurs, dość słusznie zresztą, chybionym nazwano, więc wyjątkowym

sposobem sprawozdania z niego (a zatem i z ‚Floryndy') nie było". (Przecławski, s. 163).

1883 KRAKÓW

KONKURS DLA UCZCZENIA 200-LETNIEJ ROCZNICY ODSIECZY WIEDNIA, rozpisany przez ks. Z. Czartoryską i St. Koźmiana. I nagroda: „Jan III pod Wiedniem", szkic historyczny w 6 obr. Wł. L. Anczyca (Kr.: 11. IX. 83); II: „Odsiecz Wiednia", obraz dramatyczny w 5 a. z prologiem i epilogiem Wincentego Rapackiego (Lw.: 11. IX. 83; Kr.: 1884 — 1 raz; Katowice 1933 — 15 razy; W.: TW 1906). — Najprawdopodobniej w związku z tym konkursem były napisane i dwie inne sztuki: Bełcikowskiego „Sobieski pod Wiedniem" i Juliana z Poradowa „Odsiecz Wiednia".

1883 WARSZAWA

KONKURS TEATRU AMATORSKIEGO WARSZAWSKIEGO TOWARZYSTWA DOBROCZYNNOŚCI. Nagroda 150 rs: „Rocznica ślubu", k. w 1 a. Fr. Lanciego (W.: T. Nowy 11. IX. 84; Lw.: 16. I. 84). Odznaczenie: „Drugi raz", obrazek dramatyczny w 1 a. Bronisława Grabowskiego (W.: TR 29. XI. 84). Utwór ten był przedtem posłany na konkurs krakowski w 1877 r.

1886 WARSZAWA

KONKURS IMIENIA WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO. Zorganizowany przez redakcję „Gazety Polskiej". Nadesłano 73 prace. I nagroda (1000 rs). „Albert, wójt krakowski", tr. w 10 obrazach wierszem Stanisława Kozłowskiego (Kr.: 17. V. 1902); II (500 rs). „Minowski", k. w 4 a. Tadeusza Zaremby [Aleksandra Mańkowskiego]; III: (250 rb.), „Osaczony", k. w 5 a. Edwarda Lubowskiego [nie przyjął nagrody] (W.: TR 5. V. 86; Kr.: 6. XI, 86; Lw.: 18. III. 87). Sztuki odznaczone: „Lena", dr. w 4 a. a 6 obr. Mariana Jasieńczyka [Wacława Karczewskiego] (W.: TW VI. 87; Lw.: 3. X. 88); „Larik", tr. w 5 a. z motywów dziejowych Jana Gadomskiego (W.: TW III. 87; Kr.: III 87); „Wicek i Wacek", k. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego (W.: T. „Alhambra" w lecie, następnie TR XI. 86; Lw.: 24. IX. 86); „Bogusławski i jego scena", widowisko sceniczne w 5 a. Wincentego Rapackiego; „My się kochamy", k. w 5 a. Edwarda Lubowskiego (TR 1. II. 87); „Zaślepieni" („Piękna żonka"), k. w 4 a. Michała Bałuckiego; „Neron", dr. w 5 a. Juliana Łabuńskiego. — „Lena", za którą Jasieńczyk otrzymał następnie nagrodę Kurierowa, grana była we Lwowie tylko trzy razy, gdyż „nie usprawiedliwiła niczym szumnych reklam, towarzyszących temu utworowi na scenie warszawskiej", gdzie jednak utrzymywała się na afiszu przez kilka lat dzięki kreacji w roli tytułowej Marii Wisnowskiej. W Krakowie wznowił ją Pawlikowski 8. XI. 93.

Na ten konkurs Faleński posłał swego „Ataulfa", „który nie tylko zlekceważonym, lecz wprost zrozumianym nie został". (Przecławski s. 156).

Po rozstrzygnięciu Konkursu im. Bogusławskiego z inicjatywy tak samo redakcji „Gazety Polskiej" ogłoszono nowy konkurs im. Alojzego Żółkowskiego z nagrodami w sumie ogólnej 1000 rs, na którą miały złożyć się: rs 500 pozostałe z Konkursu im. Fredry (1881 r.), rs 250 nieprzyjęte przez Lubowskiego, oraz ofiary prywatne.

1888 WARSZAWA

KONKURS REDAKCJI „ECHA MUZYCZNEGO, TEATRALNEGO I ARTYSTYCZNEGO" na sztukę popularną. Nadesłano 30 prac. Odznaczone zostały: „Walka", melodr. mieszczański w 5 a. Pawła Kośmińskiego; „Ziarna i plewy", melodr. w 5 a. tegoż autora; „Antek", melodr. Leopolda Świderskiego. Wobec nieprzyznania nagrody pieniężnej (300 rb.) konkurs przedłużono do dn. 1. III. 1889 — bez rezultatu.

1891 LWÓW

I KONKURS GALICYJSKIEGO WYDZIAŁU KRAJOWEGO. I nagroda: „Kraj", k. w 4 a. Żelisława Romana Orszy [Kazimierza Zalewskiego]; II: „U kolebki narodu", ir. w 5 a. Adama Bełcikowskiego. „Kraj" grany był w Poznaniu w sezonie 1891—92, w Kr. 2. VI. 98 przez bawiący na gościnnych występach Teatr lwowski; w W. jako niecenzuralny dopiero w r. 1905 w T. Małym.

1892 WARSZAWA

I KONKURS „KURJERA WARSZAWSKIEGO", mający na celu „uczczenie daty otwarcia sceny w nowowybudowanym Teatrze Wielkim tudzież wzbogacenie oryginalnego repertuaru [...] a przez to i przywrócenie [Teatrowi Rozmaitości] gasnącego zainteresowania się tak licznych zawsze jego zwolenników". Ubiegać się o nagrody mogły tylko dramaty i komedie współczesne, obyczajowe, wykluczone były sztuki historyczne i klasyczne. Dwie nagrody: 1000 i 500 rs. Już po rozpoczęciu prac sądu konkursowego nastąpiła pewna zmiana warunków w tym sensie, że ostateczne rozstrzygnięcie miało nastąpić po uprzednim pięciokrotnym wystawieniu w T. Rozmaitości zaleconych do grania czterech następujących sztuk: „Nauczycielka", „Flirt", „Szare życie" i „Jakób Warka" (ta ostatnia nie była grana). I nagrody nikt nie otrzymał. II przyznano Władysławowi Koziebrodzkiemu za k. w w 4 a. pt. „Nauczycielka". Zaszczytne odznaczenia: pierwsze — „Jakób Warka", dr. w 4 a. D. Zglińskiego [Daniela Freudensona]; drugie — „Flirt", k. w 4 a. Michała Bałuckiego. „Po zapadnięciu powyższego wyroku redaktor 'Kuriera Warszawskiego' oświadczył, że wydawnictwo, uwzględniając orzeczenie komisji sędziów co do 'Flirtu', niezależnie od tegoż orzeczenia przyznaje od siebie autorowi tej komedii nagrodę 500 rs".

1892 KRAKÓW

KONKURS IMIENIA WOŁODKOWICZA. Nagrodę otrzymał Stanisław Graybner za k. w 3 a. p. t. „Fredzio".

1895 LWÓW

II KONKURS GALICYJSKIEGO WYDZIAŁU KRAJOWEGO. I nagroda (300 złr): „Towarzysz pancerny", k. w 3 a. Michała Wołowskiego; II (250 złr): „Na bezdrożach", dr. Wacława Sawiczewskiego. Sztuki wyróżnione za wartość sceniczną: „Nowi ludzie", dr. w 4 a. Henryka Piątkowskiego; „Las", dr. w 5 a. Wandy Daleckiej; za wartość literacką: „Jadwiga Tarłówna", dr. w 5 a. Bronisława Grabowskiego; „Uśpiona", fantazja w 11 obr. Szarskiego [Michała Wołowskiego].

1897 LWÓW

KONKURS DYREKCJI TEATRU HR. SKARBKA WE LWOWIE. Nagroda 600 kor. Nadesłano 38 proc. I nagrody nikomu nie przyznano. II: „Na miejskim bruku", szt. Edwarda Grabowieckiego. Zalecono do grania: „Belweder", szt. w 5 a. Bolesławicza [Bolesława Eulenfelda].

1898 WARSZAWA

II KONKURS „KURJERA WARSZAWSKIEGO" („JUBILEUSZOWY"), ogłoszony w kwietniu 1896 r. dla upamiętnienia 75-lecia wydawnictwa. Warunki takie same jak konkursu w r. 1892. Dwie nagrody: 1000 i 500 rs. Nadesłano 105 utworów [2].

[2]) Komitet w swym sprawozdaniu nie omieszkał podkreślić, że po raz pierwszy u nas „sąd konkursowy znalazł się wobec 105 prac, liczby dotąd niesłychanej". W tym samym czasie, na przełomie XIX i XX stulecia, mieliśmy około 170 pisarzy, którzy wystawiali swe sztuki (wydaje się to nieprawdopodobne, a jednak tak było). Znając tylko nazwiska wyróżnionych, nie wiemy, którzy spośród tamtych nadesłali na konkurs swe prace; przypuszczać jednak można, bez obawy popełnienia omyłki, że wśród tych 105 różnego rodzaju pomyleni optymiści i dowcipnisie stanowili znakomitą większość 70—80 „autorów", co w stosunku do liczby 170 mniej lub więcej zawodowych, poważnych dramatopisarzy nie byłoby tak wiele i musiałoby pomniejszyć słuszność zarzutów, że konkursy sprzyjają panoszeniu się grafomanii.

Spośród 15 wspólnie odczytanych sztuk zalecono do wystawienia następujące: „Familia“, dr. w 5 a.: „Frazesowicz“, k. w 5 a.; „I co teraz“, szt. w 5 a.; „W sieci“, utwór dramat. w 2 częściach a 5 odsł.; „Wątpliwe szczęście“, obraz w 3 a. Dyrekcja Teatrów Rządowych przyjęła trzy pierwsze z wymienionych, następnie jednak wystawienia „Frazesowicza“ zaniechała. Obie wystawione w „Rozmaitościach“ sztuki miały słabe powodzenie z winy — jak utrzymywał Wł. Bogusławski — teatru: w „Familii“, „świat chłopski, 'odtworzony' przez naszych aktorów, wyglądał tak cudacznie, tak karykaturalnie, że [...] wszystko, co było w sztuce dobrego, utonęło w jaskrawości i krzykliwości“; „I co teraz“ zaś, „gdyby nie piętno sztuki konkursowej, być może utrzymałoby się dłużej na repertuarze“. — Ostateczny wynik konkursu, rozstrzygniętego w maju 1898 r., był następujący: I nagrody nikt nie dostał; II: „Familia“ Andrzeja Niemojewskiego. Odznaczone: „W sieci“ J. A. Kisielewskiego (W.: TR. 27. IV. 02, cz. I; „Ostatnie spotkanie: TR 7. III. 03); „I co teraz“ Edwarda Grabowieckiego; „Frazesowicz“ Gryfa [Bogdana Ronikiera]; „Wątpliwe szczęście“ Władysława Palińskiego.

Jak wiadomo, na konkurs „Kurjera Warszawskiego“ posłane było przez Macieja Szukiewicza, tłumacza tej sztuki, „Dla szczęścia“ Przybyszewskiego [3]). Utwór ten nie tylko nie był wyznaczony do wspólnego czytania, ale nie figuruje nawet między tymi, które, aczkolwiek nie wyróżnione w taki sposób, zostały krócej lub dłużej omówione w sprawozdaniu.

1898 POZNAŃ

KONKURS IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA. Nagrodę otrzymał siedemnastoletni Henryk Zbierzchowski za sztukę pt. „Rok 1838“.

1899 LWÓW

III KONKURS GALICYJSKIEGO WYDZIAŁU KRAJOWEGO. Polecono do wystawienia dramat nieznanego autora [Franciszki Arnsztajnowej z Lublina] pt. „Na wyżynach“ („Krystyna“) (gr. w lutym tegoż roku we Lw., poza tym w Kr. i w r. 1902 w Lublinie).

1899 LWÓW

KONKURS DYREKCJI TEATRU HR. SKARBKA WE LWOWIE. W marcu 1899 r. Dyrekcja Teatru rozesłała do pism komunikat, zawiadamiający, że „Komisja Konkursowa orzekła, iż z nadesłanych na tegoroczny konkurs Dyrekcji Teatru hr. Skarbka utworów dramatycznych ani jeden nie kwalifikuje się na scenę“.

1899 WARSZAWA

KONKURS IMIENIA IGNACEGO PADEREWSKIEGO. Nagrody: 1000, 500, 300 i 200 rb. I: „Zaczarowane Koło“, baśń dramatyczna w 5 a. Lucjana Rydla (Kr.: 15. IV. 99); II: „Biała gołąbka“, poemat dramat. w 5 a. Józefata Nowińskiego; III: „Karykatury“, dr. Augusta Olcha [J. A. Kisielewskiego]; „Zgaszeni“, szt. w 4 a. Bogdana Jaxy Ronikiera. Zaszczytne odznaczenia: „Złudzenia“ („Błędne gwiazdy“), dr. w 4 a. Włodzimierza Lewickiego; „Ojciec i syn“ („Kariera“), szt. w 5 a. B. Jaxy Ronikiera; „Burza“, fantazja dramatyczna w 5 a. Ignacego Grabowskiego; „Którędy“, szt. w 4 a. Janusza Korczaka [Henryka Goldschmidta]; „Tyberiusz“, trag. w 5 a. Marii Zawiszyny; „Iwan Groźny“, trag. w 5 a. Starży [Janiny Zakrzewskiej].

[3]) Por.: „Listy“ Przybyszewskiego I, nr.: 171, 185, 186, 187, 196, 197, 208. — Egzemplarz „Dla szczęścia“ nadszedł do Warszawy — jako 66-y z kolei — dn. 31. V. 97, tj. w przeddzień zamknięcia konkursu, z szybkością zadziwiającą wobec tego, że na tydzień przedtem, 23. V., Przybyszewski wysłał z Kongsvinger do Krakowa koniec przesłanego mu przez Szukiewicza przekładu i że następnie trzeba było jeszcze przepisać tekst na czysto. — „Konkursowy“ ten egzemplarz, zasługujący na uwagę z tego względu, że zawiera redakcję dramatu odmienną od tej, w jakiej „Dla szczęścia“ było następnie grane, znajduje się obecnie u piszącego te słowa.

1900 LWÓW

IV KONKURS GALICYJSKIEGO WYDZIAŁU KRAJOWEGO. I nagroda: „Zmory", dr. w 4 a. Sydona Friedberga; II: „Dyletanci", szt. w 4 a. Zofii Wójcickiej. Odznaczenia: „Circe", fantazja dramat. Stanisława Rossowskiego, „Wśród swoich", szt. ludowa w 4 a. Anieli Kallas [Korngutówny].

1903 ŁÓDŹ

KONKURS IMIENIA HENRYKA SIENKIEWICZA. I nagroda: „Maszyna", szt. w 4 a. Tadeusza Rittnera; II: „W noc lipcową", dr. w 3 a. Bolesława Gorczyńskiego; III: „Mocarz", dr. w 3 a. Stanisława Brzozowskiego. Odznaczenia: „Ananke", dr. w 3 a. Mieczysława Hertza (poprzednio na II konkursie „Kurjera Warszawskiego"); „W odmęcie", dr. Władysława Palińskiego.

1903 WARSZAWA

KONKURS „TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW SCENY". I nagrody nikt nie otrzymał. II (200 rb.): „Dr. Zygmunt Łomski", dr. Benedykta Hertza, grany w Warszawie przez „Miłośników" w Teatrze „Elizeum" 6. III. 04, następnie na wszystkich niemal scenach poza Warszawą, ostatnio w Wilnie za dyrekcji N. Młodziejowskiej.

1904 LWÓW

V KONKURS GALICYJSKIEGO WYDZIAŁU KRAJOWEGO. II nagroda: „Madej zbój", baśń dramatyczna w 4 a. Karola Mattauscha (Lw. 7. V. 04); III: „Dr. Rentlow", dr. w 3 a. Michaliny Schwarzówny (Lw. 29. IV. 04); odznaczone: „Moloch", cztery epizody z życia Wł. Jastrzębca-Zalewskiego (Lw. 29. VIII. 05); „Bagienko" k. w 3 a. Bolesława Gorczyńskiego (Lw. 14. X. 05); „Glejt", dr. w 4 a. wierszem na tle „Pamiątek Pana Seweryna Soplicy" Macieja Szukiewicza.

1904 WARSZAWA

KONKURS „WĘDROWCA" NA UTWÓR JEDNOAKTOWY. I nagroda: „Sytuacja z dramatu", fragment dramatyczny Bolesława Gorczyńskiego. Dalsze nagrody: „Pazik" Mieczysława Guranowskiego; „Burza" Henryka Leśniewskiego.

1907 LWÓW

VI KONKURS GALICYJSKIEGO WYDZIAŁU KRAJOWEGO. I nagrody nikomu nie przyznano. II otrzymał Tadeusz Miciński za sztukę nie zaleconą do wystawienia („Bazylissa Teofanu"?). Wyróżnione: „Ojcowizna", szt. ludowa w 3 obr. Fr. Domnika-Dorowskiego; „Na muzyce", obr. ludowy w 1 a. Zofii Rzepeckiej.

1910 WARSZAWA

III KONKURS „KURJERA WARSZAWSKIEGO", IMIENIA SŁOWACKIEGO. Nadesłano 118 utworów. I nagroda: „Sokół", k. bohaterska w 6 obr. Ignacego Okszy Grabowskiego; II: „Dzwonnik", trag. Wincentego Kosiakiewicza.

Tadeusz Miciński przysłał na ten konkurs 5-aktową tragedię pt. „Książę Józef Poniatowski", „utwór niezwykłej indywidualności, ale niestety zmącony w liniach" (Lorentowicz).

1911 WARSZAWA

KONKURS TEATRÓW RZĄDOWYCH WARSZAWSKICH. Trzy nagrody: 1000, 500 i 300 rb. I: „Dzisiejsi", k. w 3 a. Stefana Kiedrzyńskiego;; II: „Sąd", szt. Czesława Halicza [Rosenblatowej]; III: „Straceńcy", dr. Tadeusza Konczyńskiego.

1927 KATOWICE

I KONKURS TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ TEATRU POLSKIEGO. Nagrody: 1500, 1000 i 500 zł. Nadesłano 18 sztuk. Nagrody I i II nikomu nie przyznano. III nagroda: „Moc", szt. Zofii Adeltówny. Odznaczone: „Rada załogowa" Ludwika

Kapelana; „Pani Wójtowa“ Jana Szuścika. „Wystawienie wyróżnionych utworów na scenie Teatru Polskiego w Katowicach uzależniono od zaopiniowania ich sceniczności i kosztów wystawy. Zaopiniowanie wypadło negatywnie, wobec czego żadnej z powyższych sztuk Teatr Polski nie wystawił“.

1928 KRAKÓW

KONKURS DRAMATYCZNY TEATRU KRAKOWSKIEGO. I nagroda: „Niespodzianka“, szt. w 4 a. K. H. Rostworowskiego, II: „Rycerz bez ziemi“ („Samuel Zborowski“), dr. w 8 obr. Ferdynanda Goetla (który nagrody nie przyjął); III: „Wiosna narodów (W cichym zakątku)“, k. w 4 a. Adolfa Nowaczyńskiego.

1928 LWÓW

KONKURS DRAMATYCZNY TEATRU LWOWSKIEGO. „Król Stefan Batory“, dr. w 8 obr. Stanisława Szpotańskiego. Wyróżnione: „Popielich“ Macieja Szukiewicza; „Święto kos“ Władysława Kozickiego; „Lwie serce“ Juliusza Petry‘ego.

1929 KATOWICE

KONKURS SEKCJI TEATRÓW LUDOWYCH PRZY ŚLĄSKIM URZĘDZIE WOJEWÓDZKIM na sztukę ludową o charakterze regionalnym. I nagroda: „Wesele na Górnym Śląsku“ St. Ligonia i A. Kubiczka. Zakwalifikowano do zakupienia przez Sekcję Teatrów Ludowych: „Wesele Śląskie“ E. Imieli i „Wesele Śląskie“ St. Walisa.

1933 WARSZAWA

KONKURS ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH. Nagroda w wysokości 1000 zł. Nadesłano 142 utwory. Nagrody w całości nikomu nie przyznano, podzielono ją natomiast na cztery po 250 zł. Otrzymali je: Antoni Godziemba Wysocki za k. w 4 a. pt. „Kwiaty na stepie“; Józef Śliwowski za dr. pt. „W carskiej gościnie“; Karol Husarski za szt. w 3 a. pt. „Wąż Hipokratesa“ i Juliusz Wirski za dr. w 3 a. pt. „Kwadrans przed świtem“ (gr. w T. Nowym).

1935 KRAKÓW

KONKURS PREZYDENTA MIASTA KRAKOWA na sztukę legionową. I nagroda (3000 zł): „Trzy mgły“, szt. Mariana Niżyńskiego; II (2000 zł): „Dni Konradowe“ Jerzego Brauna.

1935 WARSZAWA

KONKURS DRAMATYCZNY POLSKIEJ AKADEMII LITERATURY z nagrodami Ministra W. R. i O. P. w sumie 10.000 zł. Nadesłano 287 sztuk. Sąd konkursowy po dziewięciu miesiącach pracy orzekł, że żadna z nadesłanych sztuk nie nadaje się do wyróżnienia pierwszą nagrodą. Ponieważ regulamin konkursu przewidywał, że druga i trzecia nagroda będą bezwzględnie przyznane, postanowiono odznaczyć drugą nagrodą w wysokości 3000 zł pracę Jerzego Ostrowskiego pt. „Bogoburcy“, a trzecią (2000 zł) „Dowód osobisty rodziny Zebrzydowskich“ Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej (gr. w T. Nowym).

1937 KATOWICE

II KONKURS TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ TEATRU POLSKIEGO. Zasadniczo jedna nagroda w wysokości 4000 zł, z prawem podziału na dwie nagrody po 2000 zł na wypadek niemożności przyznania nagrody w całości. Nadesłano 137 utworów, I nagroda ex aequo po 2000 zł przypadła sztukom: „Kryształowy człowiek“, k. Władysława Rymkiewicza [Władysława Szulca] i „Trzecia miłość“, k. Mieczysława Fijałkowskiego.

1939 WARSZAWA

KONKURS TOWARZYSTWA LITERATÓW I DZIENNIKARZY POLSKICH z nagrodami im. Zofii Kwapińskiej.

Pragnieniem fundatorki było — jak głosi § 1 statutu tego konkursu — „przyczynić się do wzbogacenia literatury ojczystej utworami, mającymi jako misję zwalczanie pesymizmu i stanów psychicznych działających destrukcyjnie na współżycie między ludźmi, a jednocześnie dać wyraz przekonaniu, że powrót do dawnej ortografii jest pożądany pod każdym względem". Nagrody były wyznaczone w następującej wysokości: a) za najlepszy utwór (essay) z dziedziny psychologii 1500 zł; b) za najlepszą powieść 1500 zł; c) za najlepszy utwór sceniczny 2000 zł. Na konkurs nadesłano 7 rozpraw, 10 powieści i 26 utworów scenicznych. Nagrodę przyznano tylko w dziale pierwszym, spośród zaś utworów dramatycznych wyznaczono do wspólnego czytania 3; jeden z nich — „Dziewczyna z niebieską tarczą" — został następnie zakwalifikowany do wystawienia przez kierownictwo literackie T. Polskiego i Małego.

II

Pobieżne już nawet przejrzenie wykazu konkursów i zaznajomienie się z ich plonem pozwala nam uświadomić sobie, w jaki sposób one rozwijały się.

Widzimy więc przede wszystkim, że w organizowaniu tych swego rodzaju wyścigów o nagrodę bardzo dużą rolę, z początku nawet wyłączną, odgrywała inicjatywa prywatna oraz prywatno-społeczna i, co za tym idzie, że i potrzebne na ten cel fundusze płynęły z tych samych źródeł. Bo i wtedy, gdy urządzeniem konkursu zajmowała się jakaś organizacja lub instytucja („kasyno", dyrekcja teatru, redakcja pisma, towarzystwo naukowe) — pieniądze szły z kieszeni ludzi prywatnych.

Zjawisko to zupełnie zrozumiałe i w ówczesnych warunkach bytu narodowego naturalne. Wyjątek od tej reguły stanowiły późniejsze konkursy Galicyjskiego Wydziału Krajowego, naczelnego organu tego surogatu państwowości, jakim była autonomia w zaborze austriackim. Ale poza tym listy osób składających ofiarny grosz na cele konkursów odznaczają się przez długi czas pewną monotonią: spotykamy na nich — zarówno w Krakowie i Lwowie, jak i w Warszawie — wyłącznie nazwiska członków arystokracji i rodów ziemiańskich; dopiero później dochodzą do nich i inne: Kronenberga, Jana i Henryka Blochów, Scheiblera, Dittricha (Zakłady Żyrardowskie).

Oczywiście wszystko to zmieniło się po roku 1918. Ale i wtedy, gdy konkursy mogły liczyć na pomoc państwa i samorządu, inicjatywa i ofiarność prywatna jednostek nie wygasły zupełnie. Tak więc np. przed samą wojną, w r. 1914, ś. p. Józef Bogusławski-Nakwaski rozpisuje konkurs na komedię w wyższym stylu (haute comédie) z nagrodą w kwocie 1000 rb. (konkurs ten wskutek wybuchu wojny rozchwiał się, ostateczny zaś cios zadała mu śmierć fundatora i dewaluacja zdeponowanej na nagrodę sumy); następnie, w dwadzieścia pięć lat później, tak samo w przededniu wojny, odbywa się w r. 1939 konkurs im. Zofii Kwapińskiej, o takim samym jak tamten charakterze, zamykający przedwojenną listę tych konkursów.

Wysokość nagród, w najwcześniejszych zwłaszcza latach, wydać się dziś może bardzo niewielka. W rzeczywistości, jak na ówczesne stosunki, były to nagrody bynajmniej nie małe. Aby to ocenić, należy nie zapominać o taniości życia w tamtej epoce i o skali zarobków normalnych. Zwykłe honorarium, płacone przez Dyrekcję Teatrów Rządowych w Warszawie za nabytą na własność sztukę, wynosiło 150 rb. W Krakowie i Lwowie (tutaj było nieco lepiej niż w polskich Atenach) rzadko dramat lub komedia przekraczały liczbę trzech przedstawień, a według obliczeń Estreichera, dokonanych na podstawie krakowskich

wpływów kasowych w latach 1886—1890, ogólny zysk autorów z tantiemy za całe to czterolecie (310 przedstawień, na które złożyło się 99 utworów oryginalnych pióra 43 pisarzy) wynosił złr 5600, czyli na jedno przedstawienie wypadało po 18 złr. W ten sposób przeciętne honorarium autorskie w jednym z tych dwóch miast mogło wynosić około 50 złr, a jeżeli sztuka była grana i w Warszawie — ogółem mniej więcej 220 do 230 rb. I nic poza tym, boć przecie teatry prowincjonalne nie poczuwały się do obowiązku płacenia. Możliwości jakiegoś dodatkowego wynagrodzenia za premiowaną sztukę prawie nie istniały; wyjątkowo w r. 1886 Marian Jasieńczyk otrzymał za „Lenę" nagrodę Kurierowa.

Dowodem tego, jak na sprawę wysokości nagród konkursowych zapatrywali się współcześni, jest jeden z „Listów ze Starego Miasta", anonimowo ukazujących się w „Gazecie Warszawskiej". Autor ich (był nim Józef Kotarbiński), pisząc w r. 1875 o zapowiedzianym w Warszawie konkursie Teatrów Rządowych i podkreślając dodatni wpływ takich zawodów dramatycznych na rozwój literatury scenicznej, kładzie silny nacisk na moment zachęty przez udzielanie nagrody pieniężnej i mówi zupełnie poważnie o „opłacalności pracy dramatopisarza".

Drugi — bez wątpienia ważniejszy od sprawy finansowej — czynnik, w dużym stopniu wpływający na taki lub inny wynik konkursu, mianowicie skład sądu (komitetu lub komisji, rozmaicie bowiem ten organ decydujący nazywano), starannym przeważnie doborem świadczył, że zawsze zdawano sobie dobrze sprawę z konieczności zapewnienia mu udziału takich ludzi spośród przedstawicieli świata literackiego, po których należało spodziewać się kompetencji, niezależności przekonań i last not least — dyskrecji (z tym, zdaje się, bywało najgorzej).

W jury konkursów krakowskich spotykamy najczęściej następujących członków elity umysłowej podwawelskiego grodu: Karola Estreichera (ten nie opuścił ani jednego konkursu i był stałym sprawozdawcą), Antoniego Kłobukowskiego, Stanisława Koźmiana, Lucjana Siemieńskiego, Mariana Sokołowskiego, Józefa Szujskiego, Aleksandra Szukiewicza, Stanisława Tarnowskiego; rzadziej lub raz tylko: Asnyka, Józefa Kremera, Mieczysława Pawlikowskiego, Artura Potockiego, Tadeusza Wojciechowskiego, Artura Bartelsa, Edwarda Raczyńskiego, Henryka Lisickiego, Stanisława Tomkowicza. Do sądu konkursowego należał poza tym zawsze reżyser teatru: najpierw Feliks Benda, po jego śmierci Aleksander Podwyszyński.

W stosunku do Warszawy musimy ograniczyć się do przykładowego podania zespołu komitetu jednego z konkursów, mianowicie II-go konkursu „Kurjera Warszawskiego" w r. 1898. Tworzyli go: Władysław Bogusławski, Teodor Jeske-Choiński, Felicjan Faleński, Jan Gadomski, Aleksander Głowacki (Bolesław Prus), Kazimierz Kaszewski, Stanisław Krzemiński, Bolesław Ładnowski, Ignacy Matuszewski, Franciszek Nowodworski (redaktor „Kurjera"), Jan Rutkowski, Antoni Sygietyński, Bronisław Zawadzki. Przewodniczył temu świetnemu gronu Kaszewski, wytrwały przez czterdzieści lat promotor warszawskich konkursów; spotykamy go bowiem już w r. 1860 w sądzie konkursu Starzyńskiego jako członka i redaktora wydrukowanego w „Kurjerze Warszawskim" sprawozdania.

Z powagą nazwisk sędziowskich szła w parze powaga poczynań komitetów, czasami zahaczająca może nawet o pewną dostojność, zresztą bez fałszywej pozy. Było to w zgodzie z ówczesnym nastrojem w całym społeczeństwie, zwłaszcza w zaborze rosyjskim. Życie bezpaństwowe wytworzyło tu specyficzny stosunek do wszystkich przejawów kultury ojczy-

stej, piśmiennictwa, sztuki, teatru. Otaczano je większą troską niż później po wyzwoleniu, interesowano się szczerzej i goręcej — bo wszystko to była „sprawa narodowa". I tak było nie tylko w Warszawie, ale i w Krakowie i we Lwowie.

„Tutaj rzecz [sc. posiedzenie sądu konkursowego] odbywa się z powagą w wielkiej sali, gdzie wisi ‚Unia Lubelska'. Aż przyjemnie tam siedzieć" — pisał ze Lwowa Józef Kotarbiński do żony w lutym 1895 r., dodając jeszcze: „Obrady idą sumiennie, ale dwu jest strasznych rzeźników: Małecki i Estreicher". Z Małeckiego w ogóle był zacny mąż pani Lucyny niezadowolony, bo „Małecki był niemożliwy, bez umotywowania mówił: to głupie, to wariackie — i tyle".

Zupełnie również w stylu lwowskim był dawniejszy sposób podawania do powszechnej wiadomości wyniku konkursów. Odbywało się to z pewną teatralną przesadą, gdy np. w r. 1878 nazwiska obu autorów-zwycięzców (Zalewskiego i Kajetana Kraszewskiego) ogłoszono ze sceny przy akompaniamencie fanfary.

Nie mamy najmniejszych powodów do powątpiewania o bezstronności członków komisji konkursowych. Z związku z tym warto przytoczyć wypowiedź Estreichera, bez wątpienia bowiem wiernie przedstawia ona stosunek do sprawy konkursów nie tylko samego autora tych słów, ale również i wszystkich jego kolegów, dając nam poznać, jak pojmowali oni obowiązki sędziego.

„Danie nagrody ‚Dramatowi bez nazwy' — pisał Estreicher w jakiś czas po rozstrzygnięciu konkursu z r. 1875 i po uciszeniu się wywołanej nim burzy — i odegranie dramatu ‚Niewinnych', dramatu nienagrodzonego dla fatalnej tendencji, a który uzyskał niezwykłe u publiczności naszej powodzenie, dało asumpt mniemanym stróżom narodowego sumienia do okrzyczenia Komisji Konkursowej za grupę reakcjonistów. Tak zaś nie było, bo każdy dawał zdanie swe według sumienia, według swego pojęcia, według zasad czy to estetycznych, czy też odniesionego tylko wrażenia, mniejsza o to, dość, że bez stronniczych uprzedzeń. Mogę to tym pewniej powiedzieć, żem od razu uznawał wartość literacką i sceniczną ‚Niewinnych', przyznając im wszelkie prawo do nagrody, tudzież, iż stanowczo byłem przeciw nagradzaniu i przyjęciu na scenę ‚Dramatu bez nazwy'. Lubo zaś głosowałem przeciw tej sztuce, nie podzielam jednak burzy w szklance, przeciw niej wywołanej w dziennikarstwie. Autor pisał dzieło swe z uczuciem szlachetnej boleści i fotografował z naiwną prostotą wypadki i ludzi, na których patrzał. Że jednak dramat ten był prawdą zbyt bolesną i roznamiętniającą, wydawał mi się wstrętnym na scenę. Jest w narodzie naszym lekkomyślna skłonność do posądzania szlachetnych czynów o stronniczość, a zarazem szukania popularności w imieniu niby narodu. Stąd nieustanne waśnie przeciw tym, którzy nie wierzą narzucającym się fałszywym prorokom. Tej waśni doczekał się autor ‚Dramatu bez nazwy' i ci, którzy ten dramat popierali".

Czytając sprawozdania sądów konkursowych, czy to krakowskie, czy warszawskie, w których dokładnie odbija się myśl kierująca wyrokiem, nabieramy przekonania, że sędziowie zawsze godnie wypełniali włożony na nich obowiązek, przy rozpatrywaniu wartości estetycznych ocenianych utworów nie zapominając dawać baczenia i na ich poziom etyczny.

Rzecz inna, jak przedstawiała się sprawa niemniej obowiązującej dyskrecji. Członkowie komitetów konkursowych nie byliby ludźmi, gdyby nie ulegali pragnieniu dowiedzenia się, kto jest autorem tej, kto tamtej, kto innej znowu sztuki. Bywały niewątpliwie dość częste wypadki, że ten i ów z grona sędziów tajemnicę tę posiadł bez ubiegania się o jej rozwiązanie. Mogło to nastąpić w wyniku manewrów nie

przebierającego w środkach autora, mogło przyjść zupełnie przypadkowo lub narzucić się drogą reminiscencji literackich i specjalnych skojarzeń; trudno np. przypuścić, aby niejeden z wrażliwszych i lepszą obdarzonych pamięci sędziów-krakowian po przeczytaniu kilku scen komedii Bakuckiego nie poznał jego maniery. Mogło być wreszcie i tak, że któryś z członków sądu znał sztukę z dawniejszych czasów, a nawet przyczynił się do jej powstania. Jako ilustracja tych słów może służyć następujący znany fakt: ojcem duchowym „Pozytywnych" był poniekąd Estreicher, który następnie, podobnie jak Koźmian, udzielał autorowi rad, według których Narzymski robił poprawki.

O poważnym natomiast i naprawdę sumiennym traktowaniu przyjętych obowiązków świadczą niemal wszystkie dawniejsze sprawozdania z konkursów. Różnią się one od późniejszych pod wielu względami, niektóre z nich przede wszystkim objętością. Krakowskie, pisane przez Estreichera, bywały raz krótsze, kiedy indziej dłuższe; warszawskie ze znaczniejszych konkursów w XIX w. wzbudzają swymi rozmiarami podziw: to, które dotyczy konkursu Teatrów Rządowych z r. 1876, redagowane przez Władysława Bogusławskiego i dołączone jako dodatek do „Kurjera Warszawskiego", zajmuje cztery kolumny w formacie tego pisma; sprawozdanie z konkursu „Jubileuszowego" tegoż „Kurjera" (ułożone, jak można przypuszczać, przez Bronisława Zawadzkiego wspólnie z Kaszewskim) jest przeszło dwa razy dłuższe, mieści się bowiem na dziewięciu kolumnach, a jest tylko skrótem oryginału, pięknie wykaligrafowanego na dziewięćdziesięciu ośmiu stronach dużego folio.

Nie obfitość wszakże tekstu zastanawia nas, ale raczej jego bogactwo treściowe: mamy tu bowiem — poza drobiazgowym rozbiorem piętnastu sztuk wybranych do wspólnego czytania i prawie takim samym omówieniem dwudziestu i jednej z liczby tych, które od takiego wyróżnienia odsądzono — podany opis przebiegu prac komitetu i przede wszystkim obszerny wstęp, zawierający ogólny pogląd na plon konkursu wraz z ciekawą charakterystyką prądów moralnych i kierunków literackich. Poznawszy tak sumiennie pojęte i wykonane sprawozdanie, nie możemy oprzeć się wrażeniu, że żaden chyba z sądów konkursowych w czasach późniejszych nie potrafiłby zdobyć się na podobny trud.

Musimy również poświęcić trochę uwagi warunkom obowiązującym w dawnych konkursach. Przeważnie nie tamowały one swobody współubiegających się o nagrodę zarówno w wyborze formy i rodzaju dzieła (tragedia, dramat, komedia), jak i co do rozmiarów (ilość aktów); nieliczne tylko wprowadzały ograniczenia. Tak samo rzadkie bywały konkursy, narzucające pewien temat lub środowisko (sztuki tzw. ludowe). Ograniczenia tematowe wiązały się bądź z jakąś rocznicą, dla uczczenia której konkurs był organizowany, bądź też z założeniami ideowymi.

Pod tym względem widzimy — obok wspólnego charakteru propagandowego, mniej lub więcej maskowanego — dwojakie zróżniczkowanie; mianowicie jedne dążyły do rozpowszechniania drogą widowisk scenicznych pewnych haseł politycznych, do gloryfikowania czynów i tworzenia lub utrwalenia legendy (konkurs „odsieczy Wiednia", „mickiewiczowski", konkursy na sztuki tzw. „legionowe"), inne natomiast otwarcie pragnęły propagować jakąś ideologię (konkurs im. Zofii Kwapińskiej, konkurs Komendy Głównej Junackich Hufców Pracy i inne).

Znamienny przykład warunku ograniczającego temat znajdujemy w statucie I konkursu „Kuriera Warszawskiego", w którym powiedziano, że „wykluczają się sztuki historyczne i klasyczne"; powtórzone to zostało w II konkursie, ale tylko co do sztuk historycznych, tak

samo wykluczonych — jak zaznaczono potem w sprawozdaniu — „z powodów łatwo zrozumiałych". Ostracyzm w stosunku do utworów „klasycznych" tłumaczy się nieuznawaniem ich przez ówczesnego prezesa Dyrekcji Teatrów Rządowych Karandiejewa. W r. 1898, już po jego ustąpieniu, można było usunąć z warunków nowego konkursu to pierwotne zastrzeżenie. Natomiast wykluczenie w dalszym ciągu sztuk historycznych nie było potrzebne, gdyż obawa zatargu z cenzurą (tak bowiem należy pojmować owe „łatwo zrozumiałe powody") nie usprawiedliwiała takiej restrykcji.

Nie zawsze w sposób dostatecznie jasny ujęta była w warunkach konkursu kwestia, za jaką sztukę ma być przyznana nagroda: za bezwzględnie dobrą, czy też tylko za najlepszą z nadesłanych. Praktyka konkursowa dowiodła, że nie można mieć zbyt wielkich wymagań; toteż organizatorzy konkursów krakowskich po pewnym czasie odrzucili ten krępujący warunek absolutnej doskonałości. Taką samą zasadą kierowały się przeważnie i inne komisje.

Przekonanie, że sama lektura utworu dramatycznego nie może stanowić dostatecznego sprawdzianu jego wartości, że utwór ten powinien uprzednio przejść przez próbę sceny, doprowadziło z czasem do uzależniania ostatecznej decyzji od oceny, jaką można uzyskać jedynie przez realizację dzieła w teatrze. Ale w praktyce rzadko poddawano wybrane sztuki takiemu podwójnemu egzaminowi.

Po raz pierwszy zastosowano ten sposób w Poznaniu w r. 1877, a zwłaszcza w dwa lata później na drugim konkursie, przy czym komisja brała pod uwagę zdanie publiczności, licząc się z nim tak dalece, że w rezultacie ani jednej nagrody nie przyznała. Tym samym śladem poszedł Lwów w latach 1878 i 1880, później i „Kurjer Warszawski", wprowadziwszy do statutu pierwszego swego konkursu w r. 1892 warunek uprzedniego wystawienia paru wybranych przez komitet utworów już po upływie terminu nadsyłania sztuk, dopiero bowiem wówczas można było w tej mierze dojść do porozumienia z Dyrekcją Teatrów Rządowych w osobie nowomianowanego prezesa Karandiejewa (jego poprzednik gen. Palicyn był temu układowi przeciwny). Drugi konkurs „Kurjera" dostarczył sposobności do przekonania się, że i taki sposób podwójnej oceny utworów konkursowych może być zawodny, wysoce bowiem nieudolne wykonanie w Teatrze Rozmaitości obu przeznaczonych do wystawienia sztuk prawie uniemożliwiało wyrobienie sobie sądu o ich wartości scenicznej.

W tych kilku wypadkach, kiedy komisje konkursowe część swych obowiązków i uprawnień przelewały na publiczność teatralną, ostateczny głos pozostawał jednak przy nich. Inaczej zamierzał postawić tę sprawę inicjator konkursu „Kurjera" Warszawskiego" w r. 1893 (konkursu, który zresztą nie doszedł do skutku) — redaktor tego pisma Franciszek Olszewski. Według nakreślonego jego ręką projektu o przyznaniu nagród miała bezapelacyjnie zadecydować publiczność drogą plebiscytu. Zwykłego komitetu miało nie być (czyli inaczej: „publiczność zajmie miejsce komisji sędziów"). Nadesłane sztuki miały być czytane w redakcji „Kurjera" i redakcja sama miała wybrać nadające się do wystawienia utwory, spośród których Dyrekcja Teatrów miała dokonać wyboru najwyżej pięciu. Projekt ten szczegółowo przepisywał sposób, w jaki miało odbywać się głosowanie publiczności, uczęszczającej na zorganizowane systemem abonamentowym przedstawienia. Do każdego biletu na jedną serię takich przedstawień, obejmującą wszystkie zakwalifikowane ostatecznie do grania sztuki, byłby dołączony kupon, z pomocą którego jego posiadacz miał głosować na ostatnim w da-

nej serii przedstawieniu, to znaczy po obejrzeniu wszystkich sztuk konkursowych. Rezultat obliczeń miał być ogłoszony ze sceny na najbliższym przedstawieniu jednej ze sztuk konkursowych, koperty zaś zawierające nazwiska autorów miano otwierać na przedstawieniach każdej sztuki z osobna. Niezależnie od dwóch nagród (1000 i 500 rb.) autorzy wszystkich przyjętych do wystawienia sztuk mieli otrzymywać od Dyrekcji po 300 rb tytułem honorarium autorskiego, tudzież 5% od dochodu brutto z wszystkich przedstawień abonamentowych; ale w ten sposób honorowane sztuki stawały się własnością Teatrów Rządowych na Warszawę. Ogólny nadzór nad przebiegiem konkursu i rozstrzyganie wątpliwości mogących powstać przy obliczaniu głosów miały należeć do „referenta konkursu" z ramienia redakcji „Kurjera" i do prezesa Dyrekcji Teatrów, posiadającego znaczne uprawnienia.

Cały ten projekt Olszewskiego, niewątpliwie ciekawy, nie tyle jednak jako próba udoskonalenia systemu konkursów, co raczej z punktu widzenia idei propagandy i rozbudzenia zainteresowania szerszych kół piśmiennictwem dramatycznym, posiada niewielką wartość praktyczną. Toteż należy wątpić, aby mógł służyć za wzór do naśladowania.

Poświęciwszy tyle uwagi stronie formalnej dawnych konkursów tym skwapliwiej musimy teraz zająć się ważniejszą sprawą, sprawą ich znaczenia dla teatru. Zagadnienie właściwie sprowadza się do jednego trójczłonowego pytania: Czy, w jakim stopniu i przez co te konkursy wzbogaciły repertuar?

Przede wszystkim trzeba ustalić fakt, że między urządzanymi co pewien czas konkursami i wzrostem liczby nadsyłanych na nie sztuk nie ma żadnego związku. Przyczyny tego wzrostu trzeba szukać gdzie indziej: w rozwoju uświadomienia mas ludzkich, w stopniowym upowszechnianiu oświaty, w wyzwalaniu się w jednostkach, żyjących przedtem życiem wegetatywnym, pierwiastków duchowych; nie zapominajmy na koniec o najprostszej z tych przyczyn, mianowicie o rachunku arytmetycznym przyrostu ludności i równolegle z tym idącego przyrostu tych, którzy czują pociąg do pióra. Trzynastu autorów biorących udział w pierwszym konkursie w roku 1852 i dwustu osiemdziesięciu siedmiu zarejestrowanych w r. 1935 na konkursie Polskiej Akademii Literatury — to tylko naturalny skutek działania wymienionych wyżej przyczyn, ale bynajmniej nie tego, jak mógłby ktoś sądzić, że w ciągu tych osiemdziesięciu z górą lat konkursy przyczyniły się do powiększenia kadr autorów.

Również wzmożenie się produkcji dramatopisarskiej, wyrażające się wzrostem liczb nadsyłanych na te konkursy sztuk, nic nam jeszcze nie mówi. Zasługuje ono na uwagę chyba tylko o tyle, że można przypuszczać, iż w większej ilości utworów znajduje się więcej takich, które będzie można uznać za pożyteczne. Jednak aby tego rodzaju czysto hipotetyczny stosunek jednych liczb do drugich mógł stać się wyrazem istotnego stanu rzeczy, musi on być urealniony, a tego dokonać można jedynie przez zestawienie i porównanie faktów rzeczywistych. W tym wypadku będzie to konfrontacja sztuk nagrodzonych i wyróżnionych, — z naszego stanowiska ocenianych pod kątem widzenia pożytku ich dla sceny — z ogólnym w dziedzinie dramatu dorobkiem, w taki sam sposób rozpatrywanym.

Bliższe rozejrzenie się w plonie konkursów pozwoli nam przede wszystkim podzielić składające się nań utwory na trzy grupy: 1) takich, które można zaliczyć do tzw. żelaznego repertuaru, 2) takich, które chwilowo, niekiedy na przeciąg kilku lat, zajęły poczesne miejsce w repertuarze, próby jednak czasu na dłuższe bytowanie nie wytrzymały, i 3) tych, które od razu oka-

zały swą nicość i bezpożyteczność, gdyż albo nie były ani razu grane, albo wnet po pierwszych przedstawieniach spoczęły na cmentarzysku, mogącym w najlepszym razie stać się przedmiotem badań teatralnych archeologów.

Potrzebne nam dla celów porównawczych obliczenie obejmie wyłącznie materiał dostarczony przez dawne konkursy z okresu lat sześćdziesięciu, aż do momentu wybuchu pierwszej wojny światowej; późniejsze, przez brak w stosunku do nich niezbędnej perspektywy, nie mogą jeszcze stanowić przedmiotu rozważań.

W dopiero co wspomnianym okresie mieliśmy czterdzieści dwa konkursy (pomijając mniej ważne, w naszym wykazie nie uwzględnione). Na konkursach tych nagrodzono lub wyróżniono w jakikolwiek sposób 118 sztuk 86 autorów. Spomiędzy tych sztuk do pierwszej z trzech grup, o których wyżej była mowa, można zaliczyć 10 następujących: „Wąsy i peruka", „Konkurent i mąż", „Majątek albo imię", „Epidemia", „Pozytywni", „Przeor Paulinów", „Pan Damazy", „Wicek i Wacek", „W sieci" i „Zaczarowane koło". Tym, kogo taki wybór mógłby zadziwić, trzeba raz jeszcze przypomnieć, że nie chodzi tu o repertuar żelazny literacki, ale wyłącznie o sceniczny, to znaczy o utwory, które bądź stale były grane we wszystkich teatrach, bądź też często, choćby po długiej przerwie, wracały na afisz. Tym się tłumaczy, że obok „Pana Damazego", z powodu którego słusznie powiedział Lorentowicz, iż „na żadnym innym konkursie dramatycznym w Polsce, ani przedtem, ani potem, nie przyznano nagrody tak zasłużonej" — znalazł się „Przeor Paulinów"; obok dwóch sztuk Narzymskiego — „Wicek i Wacek", jedna z najpopularniejszych w owych latach komedyj polskich u nas i — w Rosji.

Druga grupa obejmuje 50 utworów. Są między nimi dzieła rzetelnego talentu, są, acz w niewielkiej ilości, i zupełnie błahe; większość stanowią naturalnie „sztuki kasowe", zwykła podstawa repertuaru i zabezpieczenie wszystkich teatrów.

O pozostałych sztukach, stanowiących w sumie 50% ogólnej liczby wyróżnionych, można by powiedzieć: sunt lacrimae rerum... Bo naprawdę niejedną z nich spotkał w teatrze los niezasłużony, a wyrządzoną tam krzywdę w pewnym tylko stopniu wynagrodzą im „historie literatury", opowiadające o ich literackiej wartości. Niemniej owe 50% są i pozostaną świadectwem... świadectwem czego? Niedoskonałości konkursów, niezdolnych spełniać zadań, do jakich z natury rzeczy są powołane, czy też może tylko nieudolności dyrekcji teatrów, które nie potrafią z konkursowego zbioru wyłuskać pożywnego ziarna? Tak jednak chyba nie jest, gdyż znakomita większość zaliczonych tu do trzeciej grupy sztuk była przecież grana, dyrekcje zaś mogą na stawiane im zarzuty odrzec, że odpowiedzialność za niepowodzenie utworu na scenie ponoszą: raz teatr, kiedy indziej autor, i wreszcie publiczność, najwyższa w tych sprawach instancja. A bywa i tak, że wszyscy troje razem.

Poza tym w dalszym ciągu pozostaje otwarta kwestia: jak w ostatecznym rachunku przedstawia się stosunek konkursowych plonów do repertuaru? I tutaj właśnie okazuje się potrzeba zestawień i porównań wyróżnionych sztuk z jednej strony z niewyróżnionymi i w tym samym czasie grywanymi, z drugiej zaś ze sztukami składającymi się na całość repertuaru. W pierwszym wypadku dowiemy się, w jakim stopniu wynik danego konkursu odbił się na bieżącym w owej chwili repertuarze, w drugim — jak dalece konkursy zaciążyły na jego całości. Pierwsze z tych dwóch zadań jest trudniejsze do rozwiązania, wymaga bowiem dokonania drobiazgowej analizy; z drugim łatwiej można sobie poradzić, sprowadzając je do

uproszczonego pytania: ile jest między tymi sztukami takich, które w drugim dwudziestopięcioletnim okresie, od r. 1915 do 1939, były wznawiane, lub (o ile w ogóle wolno w sprawach, związanych ze sztuką i z upodobaniami publiczności, zapuszczać się w przyszłość) — mogłyby być jeszcze kiedyś znowu grane? Nie posiadając kompletnych wykazów tego, co nasze teatry wystawiają (brak ten należy do karygodnych zaniedbań polskiej teatrologii), nie możemy podać ścisłych liczb w obawie popełnienia błędu, tym bardziej rażącego, że chodzi o zestawienie skromnych jednostek z liczbami sięgającymi setek, a w drugim wypadku nawet tysięcy; drobna więc choćby pomyłka zupełnie przeinaczałaby rezultat obliczenia. Jednakże, kierując się tylko własną pamięcią, każdy z nas może stwierdzić, że liczba wznowień sztuk konkursowych w okresie międzywojennym nie przekroczyła kilku, co w stosunku do liczby wszystkich granych w tym samym czasie polskich utworów stanowi jakiś bardzo nikły odsetek, prawdopodobnie 1 do 2%, w stosunku do potencjalnej liczby sztuk tzw. żelaznego repertuaru jeszcze mniej, bo zaledwie drobny ułamek procentu, wreszcie w stosunku do całości repertuaru będzie to chyba wielkość sięgająca już prawie ilości nieskończenie małej.

Zajmijmy się teraz sprawą może najważniejszą — sprawą autorstwa sztuk konkursowych.

W przeglądzie retrospektywnym prawie wszyscy autorzy — to nasi mniej lub więcej dobrzy znajomi. Dlatego też łatwo by nam było, opierając się na zasadzie zależności przyczyn i skutków, ustalić, jaki pod względem wartości wyróżnionych dzieł jest wynik konkursu, w którym brali udział ci i ci pisarze, jaki znowu innego z innymi autorami itd.; tak, nie byłoby to trudne, gdyby nie to, że nie jednemu tylko Bałuckiemu, według określenia Kotarbińskiego, trafiają się „nieszczęśliwe chwile i omdlenia werwy", że zatem nigdy nie można z całą pewnością przesądzać, co ten i ów autor wnosi przez swój udział w turnieju.

Natomiast drogą porównywania dat konkursów z datami rozpoczęcia pracy pisarskiej przez poszczególnych autorów możemy z całą ścisłością ustalić dwa fakty, mianowicie: że znakomita większość zawodników konkursowych wstępowała w szranki mając już mniejszy lub większy, nieraz bardzo poważny dorobek w postaci dawniej napisanych sztuk, i że liczba tych, którzy po raz pierwszy dali o sobie znać przez konkurs, jest bardzo niewielka. Na ogólną liczbę 86 autorów, biorących udział w 42 konkursach, znajdujemy zaledwie pięciu takich, którzy nadesłali pierwszy swój utwór (pierwszy dla nas, bo może mieli już dawniej napisane, nieznane nam), i trzech, których jedna lub najwyżej dwie sztuki były już na krótko przedtem grane. Tamtych pięciu, to: Kozłowski, Kisielewski, Zbierzchowski, Wójcicka i Rittner. Trzej zaś pozostali, to: Gorczyński, Kiedrzyński i Wacław Sawiczewski, którego dramat pt. „Na bezdrożach" był drugą z kolei i ostatnią jego sztuką, gdyż w rok po odniesionym na konkursie we Lwowie zwycięstwie umarł, mając zaledwie dwadzieścia lat. Ponieważ mało na ogół o nim wiadomo, warto przeto przypomnieć, że w Sawiczewskim „powitano pierwszego konsekwentnego ‚naturalistę' w teatrze polskim, typu raczej sudermanowskiego (kontrast: front i oficyna) niż francuskiego" (T. Trzciński).

Tak więc okazuje się, że mniemanie, jakoby konkursy przyczyniały się do rozwoju piśmiennictwa scenicznego przez wydobywanie na jaw młodych talentów i zachęcanie do tworzenia starszych autorów, w pewnym tylko, niewielkim stopniu odpowiada istotnemu stanowi rzeczy. Ośmiu młodych, „odkrytych" przez konkursy w ciągu sześćdziesięciu lat — to chyba dosyć skromnie.

Starsi autorzy nie tylko że przeważnie dopiero w późniejszych latach zaczynali posyłać na konkursy swe prace, ale i na ogół nie bardzo z tym kwapili się. Według liczby otrzymanych nagród lub uzyskanych wyróżnień dzielą się oni tak:

4 nagrody — Julian Moers z Poradowa [Eliza Tuszowska] i Bałucki; po 3 nagrody: Korzeniowski, Narzymski, Lubowski, Mellerowa, Ronikier, Gorczyński; po 2 nagrody: Szymanowski, Faleński, Bełcikowski, Anczyc, Sewer, Jordan, Zalewski, Rapacki, Bronisław Grabowski, Kośmiński, Grabowiecki, Wołowski, Paliński, Kisielewski, Ignacy Grabowski. Z liczby 63 pozostałych każdy raz tylko jeden znalazł się na liście uwieńczonych.

Poza bezkonkurencyjnym zwycięzcą w trzech pierwszych konkursach, tak bezceremonialnie odnoszącym się do nich „J. Azete"-Korzeniowskim, poza wysuwającymi się na pierwsze miejsce Tuszowską i Bałuckim, poza wcześnie zmarłym Narzymskim i Kisielewskim, który zamilkł, wielu innych, ze starszego zwłaszcza pokolenia, okazywało w stosunku do konkursów dużą wstrzemięźliwość, nie narzucając się ze swymi sztukami, za które, w braku lepszych, niechybnie otrzymywaliby nagrody. I może wówczas ogólny poziom konkursów przedstawiałby się inaczej.

Dziesięć sztuk, stanowiących żelazny repertuar sceniczny, na ogólną liczbę przeszło stu — to mało.

III

O konkursach, a głównie z ich powodu, pisano u nas wiele. Można by wydać spory tom, może nawet i parę, gdyby zebrać wszystko, co w tej materii pojawiło się w dziennikach i czasopismach. Przyczyna takiej obfitości była dwojaka: ogólna uwaga, zwrócona na konkursy, których znaczenie — podobnie jak i innych przejawów życia umysłowego — tendencyjnie wyolbrzymiano, i ze zgoła innych pobudek wypływające uprzedzenia. Powstawały one niekiedy na podłożu krytycznej oceny samej instytucji konkursów, najczęściej jednak wypływały z porachunków osobistych, maskowanych troską o dobro sprawy.

Miały konkursy surowych oskarżycieli, miały i obrońców, ale tych było niewielu. Do najwytrwalszych należał Kotarbiński, dopatrujący się z młodzieńczym optymizmem dodatniego wpływu konkursów na wzrost naszej literatury dramatycznej wtedy, gdy miał dopiero dwadzieścia sześć lat, i z taką samą wiarą ganiący już pod koniec życia „opozycyjny nastrój wobec sądu konkursowego", który w swoim czasie przyznał nagrodę Sewerowi za „Pojedynek szlachetnych". „Zakotłowało się z tego powodu w literackich koteriach, chciano zdyskredytować wyrok sądu, jak się to u nas niejednokrotnie zdarzało przy konkursach dramatycznych. Wskutek różnych animozji i niechęci zapomniano o tym, że właśnie te konkursy były środkiem podniecającym twórczość rodzimą wśród warunków nieprzyjaznych dla pisarzy oryginalnych. Ten grzech przeciwko rozwojowi kultury literackiej w teatrach polskich powtarzał się u nas niejednokrotnie".

Według Bogusławskiego „wszystkie konkursy miały z góry przeciwko sobie pewien odłam krytyki i pewną część publiczności". Ale i on sam nie zamykał oczu na ujemne ich strony.

„Jest coś — pisał w jednym ze swych artykułów w „Bibljotece Warszawskiej" — organicznie chybionego w tych ocenach przez głosowanie wartości współzawodniczących ze sobą utworów literackich. Odpowiada to może dzisiejszym aspiracjom demokratycznym we wszystkich objawach życia; ale sztuka i literatura należą z istoty swojej do arystokracji, a indywidualny talent indywidualnej domaga się krytyki. Nienormalność takich zbiorowych sądów o dziełach sztuki jeszcze bardziej daje się uczuć przy ustanowionym w warunkach konkursu, sztu-

cznym jego stosunku do teatru. [...] Paderewski, ustanawiając swój konkurs dramatyczny, nie wiązał się z teatrem żadnymi paragrafami programu; dyrekcja wskutek tego liczyła się z popytem, nie z podażą produkcji konkursowej i z własnej inicjatywy wcieliła do repertuaru jeden z nagrodzonych utworów".

Był więc znakomity autor „Sił i środków" zdecydowanym przeciwnikiem uzależniania wyroku sędziów od oceny wartości scenicznej wybranych sztuk drogą uprzedniego wystawienia ich w teatrze. Inaczej na tę sprawę zapatrywał się cytowany już Kotarbiński.

„Z praktyki wiem — pisał on przy jakiejś okazji — że na posiedzeniach konkursowych wskutek wymowy niektórych sędziów, głoszących z przejęciem swoje opinie, wytwarza się czasem nastrój specjalny, rodzaj zbiorowej sugestii, która bywa powodem omyłek. [...] Nawet najlepiej i najbardziej doświadczony fachowiec może mylnie wyrokować o efekcie scenicznym. Dlatego koniecznym warunkiem dla słusznej oceny dzieł konkursowych jest poddanie ich próbie scenicznej".

Przykład takiej omyłki dał Kotarbiński kiedy indziej, omawiając prapremierę w Krakowie w 1902 r. „Alberta wójta": „Premiowany na konkursie warszawskim imienia Bogusławskiego w r. 1886 wywołał ten utwór hałaśliwe spory i sprzeczne sądy w sferach literackich. Brałem udział w sądzie konkursowym i pamiętam, że ulegliśmy wtedy sugestii Wacława Szymanowskiego oraz Józefa Keniga, który witał z zapałem narodziny nowego poetycznego talentu".

Tego samego zdania był Lorentowicz, gdy po premierze „Sokoła" Ignacego Grabowskiego twierdził, że „teatr dla każdego z sędziów jest nie tylko kontrolą sądu [...] ale odkrywaniem tych zalet i wad utworu, których wspólne czytanie wykazać nie mogło".

Wystawienie „Maszyny" Rittnera nasunęło temuż Lorentowiczowi następujące refleksje charakteru ogólnego:

„Rezultaty artystyczne całego szeregu konkursów literackich ostatnich lat przekonały ostatecznie, że kto zyskał ‚pierwszą nagrodę', nie może się jeszcze pochwalić stworzeniem dzieła znośnego. Sędziowie konkursowi, po zwykłym melancholijnym oświadczeniu, iż ‚żadnej z prac nadesłanych nie uznają za godną nagrody', szukają środków ratunku z ciężkiego położenia. Po odczytaniu mnóstwa rzeczy słabych skupiają chciwie zasoby entuzjazmu krytycznego na pracy najmniej wadliwej i tę stawiają na zaszczytnym piedestale. Wynikają z tego kompromisu liczne a przykre nieporozumienia".

Kilka tych cytat, pokazujących, jak na kwestię konkursów zapatrywali się ludzie dobrze z nimi obyci — gdyż wszystkim trzem powołanym tutaj pisarzom często wypadło brać udział w komisjach sędziowskich — zakończymy przypomnieniem dwóch notatek, zaczerpniętych z roczników „Chimery". Zasługują one na to, ponieważ są wyrazem opinii kół posiadających w rzeczach sztuki zasady bynajmniej nie ugodowe, nastrojonych raczej bardzo radykalnie i reprezentujących w owym czasie najwyższy poziom kultury artystycznej. W pierwszej z tych wypowiedzi znajdujemy takie wyznanie:

„Byliśmy zawsze przeciwnikami wszelkiego rodzaju konkursów, twierdząc na podstawie prawa obniżania się inteligencji w tłumie psychologicznym, iż muszą one doprowadzić do niepożądanych rezultatów. [...] Doświadczenia z Albertami Wójtami, Kołami Zaczarowanymi i np. z budową teatru lwowskiego, były zbyt smutne, abyśmy nie mieli widzieć w nich stanowczego potwierdzenia dla reguły Le Bona" (utrzymującego, jak pamiętamy, że orzeczenie wspólnie opiniującego grona ludzi wybitnych, reprezentujących jednak różne specjalności, nie-

wiele więcej jest warte od orzeczenia zbiorowiska głupców).

Druga „glossa", podpisana zwykłym pseudonimem „Tredecim" (w tym wypadku autorem jej był wódz tej „trzynastki", sam hierofant Miriam), ujmuje zagadnienie pod szerszym kątem widzenia; przytoczymy z niej tylko słowa dotyczące stosunku twórcy do konkursów i odwrotnie, będące potwierdzeniem tego, co tu na ten temat było powiedziane:

„O konkursach mówiliśmy już kiedyś, stwierdzając faktami jałowość ich bez wyjątku prawie, i tłumacząc smutny ten wynik psychologią zbiorowego ciała sędziowskiego, którego członkowie, choćby każdy z osobna był wybitnie inteligentną jednostką, drogą porozumień i ustępstw wzajemnych dochodzą zwykle do zgody na nie rażącą nikogo mierność. Dodać do tego należy psychologię drugiej strony, tj. współubiegających się o nagrodę konkursową. Prawy artysta, który tworząc nie myśli o niczym innym, jeno o wcieleniu swej wizji, o urzeczywistnieniu możebnie najdoskonalszego dzieła sztuki, mógłby, właściwie mówiąc, tylko przypadkowo znaleźć się w ich liczbie: gdyby o ogłoszonym konkursie dowiedział się dopiero w chwili, gdy utwór ma zupełnie gotowy. Inaczej sama myśl o współzawodnictwie, o warunkach konkursu, o terminie i tym podobnych względach, obcych samej twórczości, mogłaby wywoływać niepożądane przystosowywanie się lub choćby tylko roztargnienie uwagi, która winna się skupiać całkowicie i bezwzględnie na jedynym celu tworzenia. Aby prawy artysta dopiero dowiedziawszy się o konkursie zaczynał umyślnie pisać nań czy malować lub rzeźbić — nie godziłoby się nawet przypuszczać, tak bardzo ta do pewnego stopnia praca na obstalunek wydaje się w sprzeczności z jedynym twórców zadaniem. A jednak, znęceni czy to sławą, czy zysku nadzieją, biorą i oni, niestety, dość często udział w konkursach, co, naturalnie, na danym ich dziele natychmiast źle się odbija. I oto pierwszy, najgorszy, najszkodliwszy rezultat konkursów, iż demoralizują nawet niejednego z dobrych, zdolnych artystów, i to zazwyczaj bezowocnie. [...] Co to szkodzi? ‚Kupić nie kupić, potargować można', jak powiada jeden ze współzawodników w ostatnim konkursie Sienkiewiczowskim".

Taki na sprawę konkursów pogląd doskonale odzwierciedla stanowisko modnego wówczas, nie uznającego żadnego utylitaryzmu hasła „sztuka dla sztuki"; dziś zapewne nie mógłby on być przyjęty w całej rozciągłości, ale i wtedy nie każde z zapewnień Miriama było słuszne. Trudno na przykład pogodzić się z twierdzeniem, że „prawy artysta" nie może zacząć tworzyć z myślą o przesłaniu swego dzieła na konkurs. Faleński, Asnyk, Bliziński, Miciński, później Rostworowski i Szpotański najprawdopodobniej mieli już gotowe sztuki, niechybnie jednak pisząc „na zamówienie" w niczym nie sprzeniewierzyliby się szczytnemu powołaniu artysty. A takich jak oni znalazłoby się więcej.

„Chimera" zamykała oczy na dodatnią stronę instytucji konkursów, które około literatury, sztuki i teatru wytwarzały ruch, zwracały na nie uwagę ogółu, podtrzymywały w twórcach wiarę, że działalność ich nie kroczy po samotnych drogach. Jeżeli jednak — zgodnie z powszechnym mniemaniem — miałyby one zachęcać do pisania, to należałoby w narzucaniu im tego rodzaju zadania widzieć jawne nieporozumienie. Bo czyż kiedykolwiek potrzebna była taka zachęta? Podnieta w pewnych wypadkach — może, ale ta skądinąd powinna była przychodzić; rola konkursów mogła tu być tylko bardzo nieznaczna. Natomiast zbędność zachęcania jest oczywista, szczególnie w interesującym nas w tej chwili dziale, tj. w dramatopisarstwie.

Teatr posiada wyjątkową siłę przyciągającą i to w rozmaitej formie. Siła ta najdotkliwiej, najboleśniej, chciałoby się powiedzieć: najtragiczniej — działa na ludzi piszących i na tych, którzy uważają, że mogą i powinni pisać. Czy trzeba to udowadniać przykładami? Wystarczy rozejrzeć się naokoło. Bo w istocie, któż nie imał się pisania dla sceny? Zajmowali się tym często tacy, których normalne zainteresowania i prace dalekie były od literatury pięknej i teatru. Pamiętamy wszak, jak bardzo czynni byli na polu dramatopisarstwa historycy, nie tylko Szujski, o którym, zważywszy ilościowy jego dorobek w zakresie dramatu, trudno powiedzieć, co więcej go pochłaniało: praca badawcza nad dziejami ojczystymi, czy też przyoblekanie jej wyników w szatę historiozoficzno-dramatyczną; nie tylko jednak on, ale i wszyscy inni najwybitniejsi i mniej wybitni: Szajnocha, Schmitt, Maurycy Dzieduszycki, Aleksander Przeździecki, Kubala, a kto wie, czy i nie Kalinka. Jego kontynuator Władysław Smoleński, zanim zajął się ostatnim rokiem Sejmu Czteroletniego, przez parę lat drukował wyłącznie wiersze, nie bez powodu więc można go podejrzewać o skłonności w kierunku dramatopisarstwa. A kto dziś pamięta, że Oswald Balzer zaczynał nie tylko od przekładu „Iliady", ale i popełnił komedię („Konkurenci panny Eudoksji"), co nie przeszkodziło mu poważnie zainteresować się historią prawa polskiego i zagłębiać w genealogię Piastów.

A w innych działach? Nie ma chyba takiego, który by nie posiadał swoich maniaków na punkcie „skrzypiec Ingres'a". Pisał więc Michał Wiszniewski i Józef Supiński, pisali stateczni publicyści Maurycy Mann i Aleksander Szukiewicz, a także i zadzierzysty Stefan Buszczyński. Nie uniknęli tej zasadzki poważni pedagodzy, Stanisław Pilat i Florian Łagowski. Naturalnie nie brak wśród nich i ostatniego polskiego polihistora Dzieduszyckiego; dziwne tylko, że pociągał go dramat a nie komedia, tak bardzo odpowiadająca temperamentowi „hrabiego Wojtka". Pisał dalej dla teatru zasłużony jego historyk i zarazem wielki bibliograf Karol Estreicher, ale ten — poza przekładami — nigdy nie odważył się wystawiać swych prac. Pisali jeszcze... Ale to chyba wystarczy.

Bo o licznych powieściopisarzach, którzy nie umieli czy też nie chcieli zacieśniać się we właściwym im zakresie, podobnie jak i o lirykach, ulegających złudzeniu, że talent w tym kierunku może uporać się tak samo i z dramatem, nie mą co już wspominać. Nie zaliczymy zaś do kategorii przygodnie piszących dla sceny tych, którzy, tworząc z powodzeniem w dwóch rozmaitych rodzajach (powieść lub liryka i zarazem dramatopisarstwo), w obu wywalczyli sobie poczesne miejsce.

Jak zaś wielka jest magia teatru, tego dowodem są pisarze, którzy ulegli jej dopiero w późniejszym wieku, mając już za sobą wiele lat twórczej pracy. Wystarczy tu przypomnieć ze starszych Krechowieckiego, następnie Żeromskiego, Sieroszewskiego, Szpotańskiego, z żyjących Artura Górskiego, Nałkowską, Grzymałę-Siedleckiego... Wcześniej, ale już po „Komediantce", „Fermentach" i „Ziemi obiecanej", Reymont napisał dwa dramaty. I tylko nieliczni (Prus, Orzeszkowa, Dygasiński, Sygietyński, Rodziewiczówna, Dąbrowski, Strug, Berent...) potrafili oprzeć się pokusie, ale i tu nie wiadomo, jak to tam było za młodu, zwłaszcza z autorem „Żywych kamieni".

A więc:

Wobec takiego naturalnego i powszechnego pędu ku dramato- i komediopisarstwu zbyteczne jest chyba sztuczne pobudzanie twórczości. Dlatego też nie trzeba sądzić, że to właśnie mą być celem konkursów, gdyż i bez nich zawsze będzie istniała i objawiała się nieprzymuszona

w tym kierunku wola. I może raczej należałoby dojść do przekonania, że konkursy bezwiednie prowadzą akcję odwrotną, niejako profilaktyczną, zapobiegając szerzeniu się jałowego pismactwa, po prostu w ten sposób, że zniechęcają tych, których spotkało na nich niepowodzenie. Stale wysuwany zarzut popierania grafomanii (nie brak go naturalnie i w glossie Miriama) trafiałby w próżnię.

Nam jednak chodzi o co innego. Chcemy i oczekujemy od konkursów, aby wzbogacały literaturę sceniczną i dostarczały teatrom dobrych sztuk. Niestety, jak mogliśmy się przekonać, konkursy nie zawsze i naogół niedostatecznie wywiązywały się z tego zadania; może dlatego, że, zgodnie z miriamowymi postulatami, „prawi twórcy" trzymali się od nich przeważnie z daleka.

Niezupełnie miał słuszność Antoni Potocki, gdy pisał, że „wszystko to były autorstwa niemal przypadkowe i okolicznościowe", gdyż, jak pamiętamy, zwycięzcami najczęściej bywali znani już pisarze. Przyznać mu ją jednak musimy co do tego, że „bardzo mało te konkursy i literackie sukcesy miały związku z istotnym rozwojem dramatu i losami sceny".

Taki stan rzeczy, świadomość niedomagań i zdawanie sobie sprawy z tkwiących w samej istocie konkursów słabych stron, o których czytaliśmy w przytoczonych tu wyjątkach z pism Kotarbińskiego, Lorentowicza i Bogusławskiego, kazały temu ostatniemu przed czterdziestu sześciu laty stwierdzić, że „ta forma rzekomego popierania twórczości oryginalnej przeżywa się coraz bardziej".

Czy istotnie przeżywa się? Bo jeżeli tak, to trzeba by przyjąć, że to zamieranie przeciąga się bardzo długo. Co więcej, że obecnie, po przymusowym w latach wojny letargu, stan taki ustał, skoro nie widzimy jego objawów. Wprost przeciwnie, jesteśmy świadkami powrotu do życia tego, co było skazane na zagładę.

Ciężką śmierć mają konkursy dramatyczne.

A może nie nastąpi ona nigdy, gdyż przeznaczeniem ich jest trwać do końca świata?

Mieczysław Rulikowski

N O T Y

CZESKA ANTOLOGIA POEZJI POLSKIEJ

POCHODNĚ. Výbor z polské poesie 1938—1945. Přeložil Jan Pilař. (Praha 1947), Fr. Borový; s. 103 + 9 nl.

Zwyczajnie za autora antologii uważa się tego, kto dokonał wyboru utworów i ewentualnie zaopatrzył je objaśnieniami (wstępem, opracowaniem krytycznym względnie uwagami). Przy antologiach utworów obcych zdarza się także, że dokonujący wyboru bywa również tłumaczem — zwykle tylko części — utworów. Na ogół rzadko się zdarza, by cała antologia była dziełem jednego tłumacza. Tak się właśnie ma rzecz z niedawno wydaną w Czechosłowacji czeską antologią polskiej poezji wojennej (ściśle 1938—1945). Wszystkich przekładów dokonał młody poeta czeski, Jan Pilař. Obszernym artykułem, informującym czeskiego czytelnika nie tylko o polskiej poezji wojennej, ale i o najważniejszych jej przedstawicielach okresu międzywojennego oraz o zarysowujących się powojennych kierunkach, uzupełnił antologię profesor Uniwersytetu Karola w Pradze, Karel Krejčí — a możemy przypuszczać, że on również kierował wyborem autorów czy utworów. Z dopisku tłumacza dowiadujemy się o językowej współpracy red. A. St. Mágra. Można więc uznać tę antologię za zbiorową pracę trzech wybitnych czeskich znawców naszej literatury.

Przy wyborze posłużono się przede wszystkim polską antologią poezji wojennej, wydaną cyklostylowo w r. 1945 przez K. Wykę — *Z lat wojny*. Było to bodaj pierwsze „wydawnictwo" polskie, które dostało się do Pragi po wojnie, zaraz latem 1945 — i zaraz wówczas tłumacz zabrał się do pracy. Toteż choć potem korzystał dodatkowo z innych zbiorków czy utworów, to jednak nawet kolejność układu zachowano według pierwszego źródła. Jest to więc właściwie pewnego rodzaju wybór z wyboru.

Książka obejmuje 43 utwory 27 (właściwie 28) autorów, od najstarszych do najmłodszych, starając się uwzględniać przedstawicieli różnych kierunków literackich i różnych indywidualności poetyckich. A więc: Przyboś i Broniewski, Jastrun i Pawlikowska, Staff i Włodek, Putrament i Baczyński, itd. Widać, że chciano dać i w tym wyborze możliwie najszerszą rozpiętość skali; oczywiście jej podziałka wewnętrzna — wybór utworów — jest też pod wpływem upodobań tłumacza, który miał do pokonania nie byle jakie trudności, musząc się dostosowywać do stylu tak różnych autorów.

Jan Pilař, trzydziestoletni poeta (z wykształcenia prawnik), sam debiutował poetycko już na początku wojny zbiorkiem pt. *Jabloňový sad*, a w czasie wojny tworzył i wydał ich jeszcze kilka. Formalnie należał do grupy ruralistów, ale poezja jego jest raczej liryką osobistą z akcentem melancholii. Odznacza się dbałością o formę, melodyjnością i rytmicznością wiersza. Charakter Pilařa jako poety oryginalnego odbija się na jego przekładach. Nie jest to może przypadek, że największą ilością utworów — bo aż pięcioma — jest w antologii reprezentowany Broniewski. Na drugim miejscu pod tym względem stoi Przyboś z czterema, Baczyński z trzema. (Jastrun, którego widocznie też chciano uwzględnić na równi z Przybosiem, jest tu autorem tylko dwu utworów, dwa inne jemu przypisane są pióra M. Borwicza. Pomyłka tłumacza wyniknęła z powodu korzystania z konspiracyjnie i bezimiennie wydanego tomiku *Z otchłani*). Inni natomiast poeci są reprezentowani jednym lub dwoma wierszami.

W przekładach Pilař stara się sumiennie o oddanie sumy wrażeń, a także o możliwie wierne zachowanie układu, rytmiki, a często nawet sposobu rymowania. Jeśli zmienia

układ rytmiczny — inne niż w polskim umiejscowienie przycisku wyrazowego w języku czeskim stwarza inne warunki rytmiczne — dzieje się to bez krzywdy dla charakteru utworu; tak np. wiersz Broniewskiego *Droga* ma w czeskiej postaci zmienioną, a nawet bardziej ujednoliconą rytmikę, a mimo to nie zatraca charakteru oryginału. Na uwagę zasługują również próby stosowania ekwiwalentów rymowych (asononsowych), na ogół w czeskiej poezji nie często używanych tak świadomie jak w polskiej.

Wszystkie te sposoby z powodzeniem służą tłumaczowi przy większości przekładów. Do tej większości nie należą, niestety, poezje Przybosia, mimo że tłumacz starał się oddać je najwierniej. Pozostała tylko konstrukcja architektoniczno-myślowa — wszystko inne zawiodło. W znanym utworze *Póki my żyjemy*, pełnym subtelnych współbrzmień (rymów, półrymów, asonansów), tłumaczowi „wychodzą" zaledwie trzykrotne współbrzmienia i to bodaj że przypadkowe. Również nie dopisuje tutaj tak u Pilaře czułe poczucie rytmiczności i melodyjności. Winę ponosi chyba zbyt wielka różnica typu poetyckiego autora i tłumacza. Prof. Krejčí, przedstawiając (w auli uniwersytetu praskiego w czasie wizyty polskich pisarzy w Pradze) licznie zebranej publiczności Przybosia, uprzedził wprawdzie, że jego poezja jest „nieprzekładalna", a sam poeta — jak się zdaje — jest skłonny podzielać to zdanie, ale recenzentowi wolno o tym wątpić. Może tłumacz nie tylko orientujący się dobrze w przekładanym języku poetyckim i charakterze tej poezji, ale równocześnie poeta pokrewny indywidualnością — potrafiłby znaleźć w swej rodzinnej mowie tyle i takiego materiału językowego, by z niego ukształtować odpowiednik najtrudniejszego i najoporniejszego utworu. Zwłaszcza gdy chodzi o przekłady w zakresie języków jednej i to tak bliskiej rodziny.

Inne utwory, zwłaszcza o regularniejszej budowie i tradycyjnym sposobie rymowania, nie sprawiły Pilařowi większej trudności. Niedociągnięcia czy niedoskonałości nie umniejszają zupełnie ani roli antologii, jaką może ona odegrać, zaciekawiając czeskiego czytelnika różnorodnością naszej poezji (szkoda, że tylko wojennej), ani zasługi tłumacza, który swoją blisko półtoraroczną pracą naprawdę przysłużył się polsko-czechosłowackiej współpracy kulturalnej.

Na koniec: nasz polski czytelnik zaledwie od okazji do okazji przeczyta jakiś wiersz czeski w przekładzie, co absolutnie nie przyczynia się do wytworzenia u niego nawet bladego odbicia obrazu współczesnej poezji czeskiej. Kiedyż nasz (projektowany) rewanż ujrzymy na wystawach księgarskich?

Helena Dubowa

DO REDAKTORA *TWÓRCZOŚCI*

Do recenzji p. Wojciecha Natansona z *Dramatów Puszkina,* umieszczonej w zeszycie *Twórczości,* wkradła się — jestem przekonany, że przez nieporozumienie — zasadnicza pomyłka. Pan Wojciech Natanson w swej wnikliwie napisanej recenzji, pochlebnie oceniając moją przedmowę do tłumaczeń S. Pollaka, dwukrotnie nazywa mnie krytykiem rosyjskim. Nie jestem krytykiem rosyjskim, lecz krytykiem-rusycystą, i to było zapewne źródłem pomyłki p. Natansona. Prace moje pisane są po polsku i jestem członkiem Związku Zawodowego Literatów Polskich.

Leon Gomolicki

Łódź, 20 września 1947 r.

*

W artykule J. Wolffa *Pierre Bonnard* (zesz. 7—8) na str. 99, w. 10 zamiast „barwy ptaków przelotnych" powinno być „barwy kwiatów przelotu". Na str. 101 w. 8 zamiast Vuillard powinno być Vollarda.

*

Naklejka na okładce przedstawia portret znakomitej aktorki angielskiej Sary Siddons jako muzy tragedii, pędzla Jozue Reynoldsa (1723—1792).

WYKAZ TREŚCI

Str.

ADEUSZ FLOREK: W nagłej nagości, Wyznaczenie pozycji, Między kroplami deszczu, Erotyk, Niosę wspomnienie 5

AZIMIERZ MIKULSKI: Historia sentymentalna 8

EFAN OTWINOWSKI: Dobra wróżba 17

GMUNT KAŁUŻYŃSKI: Problemy powojennego teatru w Polsce 27

AMBATTISTA MARINI: Adone 61

EFANIA SKWARCZYŃSKA: „Celestyna" w koncepcji poetyckiej Rojasa, Acharda i L. Schillera 70

RAWY I TROSKI

ECZYSŁAW RULIKOWSKI: Konkursy dramatyczne 96

OTY

ELENA DUBOWA: Czeska antologia poezji polskiej 121

ORESPONDENCJA 122

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.

Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")
Prenumerata za IV kwartał 1947 300 zł

1374608
Holis
JN 36

CZYTELNIA